

Buchkultur im Mittelalter

Schrift – Bild – Kommunikation

Herausgegeben von
Michael Stolz und Adrian Mettauer

In Verbindung mit
Yvonne Dellsperger und André Schnyder

Redaktion: Hendrik Kuschel

Sonderdruck

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Michael Stolz

Die Aura der Autorschaft.
Dichterprofile in der *Manessischen*
Liederhandschrift

Wa vunde man sament so manig liet?
man vunde ir niet in dem künigrîche,
als in Zürich an buochen stât.

des prüvet man dike da meister sang;
der Manesse rank darnâch endelîche,
des er diu liederbuoch nu hât.

[...]

und wisse er, wâ guot sang noch wære,
er wurbe vil endelîch darnâ.

›Wo könnte man so viele Lieder beisammen finden?
Im ganzen Königreich fände man sie nicht,
wie sie in Zürich in den Büchern stehen.

Man kennt sich dort gut aus im Gesang der Meister.
Der Manesse hat sich eifrig darum bemüht,
deshalb besitzt er nun die Liederbücher.

[...]

Und wüsste er, wo es noch weitere gute Lieder gäbe,
dann würde er sich eifrig darum bemühen.‹

Mit diesen Worten rühmt der Dichter Johannes Hadlaub¹ in den Jahren um 1300 die Sammeltätigkeit des Zürcher Patriziers Rüdiger Manes-

¹ Der mittelhochdeutsche Text ist zitiert nach: Johannes Hadlaub: *Lieder und Leichs*. Hg. u. komm. v. Rena Leppin. Stuttgart/ Leipzig 1995, S. 37, III,1, v. 1-6, 10f. Vgl. auch:

se (gest. 1304). Wie es bei Hadlaub heisst, werden in Rüdigers Umkreis Lieder und Gesänge in Büchern – *liederbuoch* – aufgezeichnet. Und vieles spricht dafür, dass es sich dabei um Vorstufen jener *Codex Manesse* genannten Liederhandschrift handelt, die heute als Cod. Pal. Germ. 848 in der Universitätsbibliothek Heidelberg aufbewahrt wird.²

Diese sogenannte *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* (Handschrift C in der Minnesangphilologie) stellt hinsichtlich ihres Umfangs und ihrer Ausstattung das bedeutendste Zeugnis mittelhochdeutscher Lyriküberlieferung dar. Der Pergamentcodex hat Grossfolioformat und umfasst 426 Blätter, auf denen insgesamt 140 nach Autorennamen geordnete Textkorpora eingetragen sind. 137 dieser Korpora werden durch jeweils ganzseitige Autorenportraits eingeleitet, die aufgrund ihrer Farbenpracht und thematischen Vielfalt auch ausserhalb des engeren Kreises der Germanisten und Kunsthistoriker gut bekannt sind.

Als Beispiel wäre das Bildnis des *Keiser Heinrich* zu nennen, das die Sammlung eröffnet und vermutlich den Staufer Heinrich VI. darstellt (Nr. 1, Bl. 6r).³ Typisch für die Bildkomposition sind die Rah-

Johannes Hadloub: *Die Gedichte des Zürcher Minnesängers*. Hg. v. Max Schiendorfer. Zürich/ München 1986, S. 34. Zu Johannes Hadlaub die Einführungen in beiden Ausgaben sowie Günther Schweikle: Johannes Hadlaub. In: ²VL 3 (1981), Sp. 379-383 und Ursel Fischer: Meister Johans Hadloub. Autorbild und Werkkonzeption der *Manessischen Liederhandschrift*. Stuttgart 1996.

2 Ausgaben: *Codex Manesse. Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift*. Faksimile-Ausgabe des Codex Pal. Germ. 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Interimstexte v. Ingo F. Walther. Frankfurt a.M. 1975-1979; *Die Grosse Heidelberger (>Manessische<) Liederhandschrift*. In Abbildungen hg. v. Ulrich Müller. Mit einem Geleitwort v. Wilfried Werner. Göppingen 1971 (Litterae; 1); *Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse)*. In getreuem Textabdruck hg. v. Fridrich Pfaff. 2. verb. u. erg. Auflage bearb. v. Helmut Salowsky. Heidelberg 1984; *Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*. Hg. u. erläutert v. Ingo F. Walther u. Mitarb. v. Gisela Siebert. Frankfurt a.M. 1988. Ein elektronisches Handschriftenfaksimile findet sich unter: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/cpg848>. – Aus der umfangreichen Forschungsliteratur seien stellvertretend genannt: Gisela Kornumpf: *Heidelberger Liederhandschrift C*. In: ²VL 3 (1981), Sp. 584-597; Walter Koschorreck u. Wilfried Werner: *Codex Manesse. Die Grosse Heidelberger Liederhandschrift*. Kommentar zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Kassel 1981; Elmar Mittler u. Wilfried Werner (Hg.): *Codex Manesse*. Katalog zur Ausstellung vom 12. Juni bis 4. September 1988. Universitätsbibliothek Heidelberg. O. O. o.J. [Heidelberg 1988], darin bes.: Lothar Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik, S. 224-274, hier S. 227-232; Claudia Brinker u. Dione Flühler-Kreis (Hg.): *edele frouwen – schoene man. Die Manessische Liederhandschrift in Zürich*. Ausstellungskatalog. Zürich 1991; Franz-Josef Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit. Untersuchungen und Materialien zur Überlieferung der mittelhochdeutschen Lyrik. Tübingen/ Basel 1995 (Bibliotheca Germanica; 32), bes. S. 140-207.

3 Vgl. dazu die Abbildung und die Ausführungen in: *Codex Manesse. Die Miniaturen*. Hg. u. erläutert v. Ingo F. Walther [Anm. 2], S. 2f.; ferner die Hinweise von André Schnyder im vorliegenden Band, S. 126.

mung des Portraits und die Namensnennung am oberen Blattrand. Der Kaiser ist hier in herrscherlicher Frontalhaltung, möglicherweise in Anlehnung an den Bildtypus des biblischen Königs und Psalmsängers David dargestellt.⁴

In der Verbindung der Autorenportraits mit den nachfolgenden Texten lässt sich ein spezifisches Verständnis von Autorschaft greifen, das die Germanistin Ursula Peters vor wenigen Jahren auf den Begriff einer »Aura persönlich-biographischer *auctoritas*«⁵ gebracht hat – einer im Medium der Handschrift konstituierten »Aura gelehrter Textproduktion«⁶ und Textreproduktion freilich, die mit den realen Lebensumständen der Autoren wenig bis gar nichts zu tun hat.

Hinsichtlich ihrer Entstehungszeit erstrecken sich die im *Codex Manesse* aufgezeichneten Dichtungen über einen langen Zeitraum. Es finden sich Texte von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis hin zu solchen, die aus den Jahren der letzten Einträge um 1330 stammen. Das beobachtbare Sammelinteresse führt dazu, dass Texte von Autoren der höfischen Zeit wie etwa Heinrich von Morungen, Reinmar dem Alten oder Walther von der Vogelweide bereits eine etwa hundertjährige Rezeptionsgeschichte aufweisen, als sie in die *Manessische Liederhandschrift* Aufnahme finden. Diese Distanz gegenüber den ursprünglichen Entstehungszusammenhängen bedingt Veränderungen in der Textgestalt und im Textverständnis.

Zugleich sind dabei mediale Aspekte von Belang: Die höfischen Dichtungen der Jahrzehnte um 1200 sind Produkte einer semioralen Kultur, die von einer in Kontakt mit Angehörigen der klerikalen Bildungsschicht stehenden Laiengesellschaft getragen wird. In ihr spielt die mündliche Vermittlung dichterischer Texte im Rahmen von Aufführungssituationen – etwa des höfischen Festes – eine wichtige Rolle. Der *Codex Manesse* dagegen ist ein Quellenzeugnis, das auf schriftlich geprägten Vermittlungsvorgängen basiert.⁷ Nicht zuletzt die Aussagen

4 Vgl. Hugo Steger: David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts. Nürnberg 1961 (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft; 6). Walter Dietrich u. Hubert Herkommer (Hg.): König David – biblische Schlüsselfigur und europäische Leitgestalt. 19. Kolloquium (2000) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Freiburg (Schweiz)/ Stuttgart 2003.

5 Vgl. Ursula Peters: Ordnungsfunktion – Textillustration – Autorkonstruktion. Zu den Bildern der romanischen und deutschen Liederhandschriften. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 130 (2001), S. 392-430, hier S. 399.

6 Ebd., S. 421.

7 Vgl. zu dieser in der jüngeren Forschung stark pointierten Polarität von »Aufführung« und »Schrift« Paul Zumthor: La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale. Paris 1984 (Collège de France. Essais et conférences). Dt. Übers. v. Klaus Thieme: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. München 1994 (Forschun-

des Dichters Hadlaub legen davon Zeugnis ab, wenn es heisst, dass die Vorlagen der Handschrift auf *buochen*, also schriftlichen Aufzeichnungen beruhten. Die einstigen Aufführungszusammenhänge sind in diesem Vermittlungsprozess verschüttet und deuten sich allenfalls in versteckten oder indirekten Hinweisen an. Bezeichnenderweise sind im *Codex Manesse* auch keine Melodien überliefert, aus denen Eigenarten der Aufführungspraxis erschlossen werden könnten.

Kaum besser ist es um die wenigen Parallelhandschriften des *Codex Manesse* aus etwa derselben Zeit bestellt, wo die Melodien ebenfalls fehlen. Auch sie gewähren mit relativ grosser zeitlicher Distanz nur einen ausschnittshaften Blick auf die lyrischen Dichtungen der Zeit um 1200. Dass aus dieser Überlieferungslage notwendig Verschiebungen und Verzerrungen im Hinblick auf die Wahrnehmung dieser Texte resultieren, muss kaum betont werden.

Die »Aura der Autorschaft«, die der *Codex Manesse* als Zeugnis volkssprachiger Lyriküberlieferung in einem vielfältig vermittelten Tradierungsprozess entwirft, ist Gegenstand der folgenden Ausführungen. Dazu sind vorab Angaben zu den überlieferungsgeschichtlichen Kontexten, zu Einrichtung und Geschichte der Handschrift zu machen. Danach sollen anhand einiger ausgewählter Beispiele »Dichterprofile« in den Blick kommen, die in der Handschrift im Verbund von Text und Bild entworfen werden. Zuletzt ist der Frage nachzugehen, inwiefern sich die Distanz zwischen den semioralen Entstehungsbedingungen und der schriftlichen Überlieferung der Texte mit einem medientheoretischen Verständnis des »Aura«-Begriffs beschreiben liesse.

Dass die Kategorie der Autorschaft im *Codex Manesse* eine so zentrale Rolle spielt, hängt mit den Einrichtungsprinzipien der Handschrift zusammen. Dabei wird das Autorprinzip mit dem Corpusprinzip kombiniert: Wie bereits erwähnt, werden zusammenhängende Liederheiten, sogenannte Corpora, nach Autorennamen geordnet.⁸ Dieses Verfahren teilt der *Codex Manesse* mit zwei weiteren zeitgenössischen Liederhandschriften: der *Kleinen Heidelberger Liederhandschrift* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 357, Minnesang-Handschrift A) und der *Weingartner Liederhandschrift* (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. HB XIII1, Minnesang-Handschrift B).⁹ Nicht nur für den Minnesang sondern auch für die Spruchdichtung (d.h. didaktische Dichtung mit moralischen, religiösen

gen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur; 18); Jan-Dirk Müller (Hg.): »Aufführung« und »Schrift« in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart/ Weimar 1996 (Germanistische Symposien. Berichtsbände; 17).

8 Vgl. Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit [Anm. 2], S. 49.

9 Vgl. ebd., S. 21-139.

und politischen Themen) gehören die drei Sammelhandschriften zu den wichtigsten Textzeugen. In sie ist »fast alles eingegangen [...], was es in Deutschland an höfischer Lyrik gab«. ¹⁰

Erwähnenswert ist, dass neben dieser Art der Corpusüberlieferung auch die sogenannte Streuüberlieferung tritt. Es handelt sich dabei um eher beiläufige Aufzeichnungen auf freibleibenden Blättern und Rändern von Handschriften, die gegenüber den Sammelhandschriften einen relativ hohen Grad an Textabweichung aufweisen können, was später noch an einem Beispiel erläutert werden soll.

Im Bereich der Corpushandschriften weisen die beiden Handschriften A und B gegenüber dem *Codex Manesse* eine bescheidenere Einrichtung auf:

Die *Kleine Heidelberger Liederhandschrift* A ¹¹ wurde in der Gegend des Oberrheins, vielleicht im Elsass, um 1270 angefertigt, ist also etwa dreissig Jahre älter als der *Codex Manesse*. Sie enthält auf 45 Blättern Strophen von 34 namentlich genannten Dichtern sowie von einigen Ungenannten. An der Spitze stehen die Dichtungen Reinmars des Alten und Walthers von der Vogelweide, die beide im 13. Jahrhundert in hohem Ansehen standen. Ordnungsprinzip ist hier also offensichtlich der literarische Rang.

Die Ausstattung der Handschrift ist vergleichsweise anspruchslos. Bilder fehlen. Die Strophen sind einspaltig eingetragen und werden nicht abgesetzt. Innerhalb der Zeilen verweisen farbige Initialen auf die Strophenanfänge. Am Seitenrand zeigen Paragraphenzeichen (von späterer Hand) den Wechsel eines Tons – d.h. den Beginn einer neuen metrischen Stropheneinheit – an. Mit ihrem Quartformat ist die Handschrift A nur etwa ein Drittel so gross wie der *Codex Manesse*.

Noch etwas kleiner ist die *Weingartner Liederhandschrift* B, ¹² deren Schriftbild aber mit seinen abgesetzten und durch wechselnde Initialfarben bezeichneten Strophen von jenem in Handschrift A deutlich abweicht. Die Handschrift B stammt wie der *Codex Manesse* aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und dürfte im Bodenseeraum, vielleicht in Konstanz, entstanden sein. Auf 158 Blättern enthält sie in

¹⁰ So Joachim Bumke: *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*. 2 Bde. München 1986, Bd. 2, S. 764.

¹¹ Vgl. das Faksimile: *Die Kleine Heidelberger Liederhandschrift Cod. Pal. Germ. 357 der Universitätsbibliothek Heidelberg*. Einführung v. Walter Blank. Wiesbaden 1972. Dazu Voetz: *Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik* [Anm. 2], S. 232-234; Holznagel: *Wege in die Schriftlichkeit* [Anm. 2], S. 89-120.

¹² Vgl. das Faksimile: *Die Weingartner Liederhandschrift*. Faksimileband. Textband v. Otfrid Ehrismann u.a. Stuttgart 1969. Dazu Voetz: *Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik* [Anm. 2], S. 234-236; Holznagel: *Wege in die Schriftlichkeit* [Anm. 2], S. 121-139.

ihrem Kernbestand 25 mit Dichternamen bezeichnete Textkorpora, die wie im *Codex Manesse* durch Autorenportraits eingeleitet werden.

Dies gilt etwa für die (auf S. 139 aufgemalte) Darstellung Walthers von der Vogelweide, dessen Dichtungen, anders als in Handschrift A, am Ende der Kernsammlung stehen. Diese Position hängt mit dem Ordnungsprinzip der *Weingartner Liederhandschrift* zusammen, welche die Autoren nicht nach ihrem literarischen Rang, sondern nach dem gesellschaftlichen Stand reiht. Am Beginn steht Kaiser Heinrich, danach kommen die Grafen wie Friedrich von Hausen, ihnen schliessen sich die Ministerialen wie Hartmann von Aue an, ehe die Fahrenden folgen, zu denen Walther von der Vogelweide gehört.

Demselben Ordnungsverfahren folgt die *Grosse Heidelberger Liederhandschrift C*, allerdings mit dem Unterschied, dass hier die Anzahl der 140 Textkorpora gegenüber B um nahezu das Sechsfache angestiegen ist. Dabei deutet sich in Handschrift C neben der ständischen Reihung noch ein weiteres Prinzip an, das jedoch in gewisser Weise mit der gesellschaftlichen Ordnung zusammenhängt: Am Beginn steht hauptsächlich Minnesang, der besonders vom Adel und Hochadel gepflegt wurde; danach folgen die von Neidhart und seinen Nachahmern betriebenen Minnesang-Parodien; zuletzt findet sich vor allem Spruchdichtung. Innerhalb der einzelnen Corpora stehen sogenannte *Leichs* (eine besonders kunstvoll gebaute Liedgattung mit wechselnden Strophenformen: den Versikeln) voran, sofern unter dem Namen der Autoren solche Dichtungen überliefert sind.

So wird beispielsweise das Œuvre Walthers von der Vogelweide im Anschluss an das Autorportrait¹³ mit einem *Leich* eröffnet (Bl. 124v/125r; vgl. Abb. 14). Das Schriftbild zeigt hier im Gegensatz zu den Handschriften A und B eine zweiseitige Einrichtung. Am Beginn des Textcorpus steht eine zweifarbige Fleuronnée-Initiale, die sich über mehrere Zeilen erstreckt. Der Schrifttypus ist stark formalisiert; es handelt sich um eine Textualis formata.¹⁴ Der Blick auf die folgende Seite zeigt das Ende des *Leichs* und den Beginn des *Reichstons*, eines aus drei gleich gebauten Strophen bestehenden Spruchs, der die Doppelwahl eines staufischen und eines welfischen Königs im Jahr 1198 zum Thema hat. Am Ende der Spalte schliesst sich ein weiteres Gedicht in einem neuen Ton an, was hier – wie auch sonst in Handschrift C – durch einen Farbwechsel der Initiale angezeigt wird.

13 Nr. 45, Bl. 124r; vgl. dazu die Abbildung und die Ausführungen in: *Codex Manesse. Die Miniaturen*. Hg. u. erläutert v. Ingo F. Walther [Anm. 2], S. 90-93.

14 Vgl. Karin Schneider: *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*. Tübingen 1999 (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. B: Ergänzungsreihe; 8), S. 38 u. S. 45.

Hinsichtlich der Anfertigung der *Manessischen Liederhandschrift* lassen sich mehrere Entstehungsschichten unterscheiden. Am sogenannten Grundstock des Codex arbeiteten in den Jahren um 1300 mindestens zwei Schreiber, deren Arbeit während des ersten Drittels des 14. Jahrhunderts durch mehrere Nachtragsschreiber ergänzt wurde. Eine vergleichbare Schichtung zeigt sich bei der Bebilderung: Den Hauptanteil trägt ein Grundstockmaler, der – möglicherweise unterstützt von Gehilfen – in der Zeit um 1300 tätig war. Ergänzungen durch drei Nachtragsmaler erstrecken sich bis in die dreissiger Jahre des 14. Jahrhunderts.

Diese Angaben lassen sich aus paläographischen und ikonologischen Untersuchungen gewinnen: dem Vergleich von Schrifttypen und Bildstilen mit jenen verwandter handschriftlicher Zeugnisse der Zeit. Solche Analysen ermöglichen neben der Datierung auch eine Lokalisierung des *Codex Manesse*: Die Schreibweisen sprechen deutlich für Zürich als Entstehungsort, die Malstile sind eng verwandt mit Bilderhandschriften aus der Gegend des Oberrheins und des Bodensees, lassen aber auch Beziehungen zu Wandmalereien des Zürcher Raums erkennen.¹⁵ Aus diesen Befunden kann also die mutmassliche Entstehung im Umkreis der Zürcher Patrizierfamilie Manesse, die sich in den Versen Hadlaubs andeutet, gestützt werden, auch wenn die Handschrift selbst dafür keine konkreten Anhaltspunkte bietet.

Auffällig ist der bewegliche Herstellungsprozess des *Codex Manesse*, der sich noch heute als »Resultat eines komplexen, nie eigentlich abgeschlossenen Sammelvorgangs«¹⁶ darstellt. Gisela Kornrumpf konnte glaubhaft machen, dass der ursprüngliche Kern der Handschrift aus zwei Lagen mit insgesamt etwa 24 Blättern bestand, die dann sukzessive um weiteres Material ergänzt wurden.¹⁷ Der Kernbestand ist geprägt durch einen bestimmten, einheitlichen Initialstil, aber auch durch die Zurückhaltung gegenüber handschriftlichen Abkürzungen, die in den späteren Entstehungsphasen, dann ganz offensichtlich zunehmen. Interessant ist nun, dass man bei den Erweiterungen des Kernbestands bestrebt war, die ständische Ordnung der Autorencorpora aufrecht zu erhalten.

15 Vgl. Lieselotte E. Saurma-Jeltsch: Das stilistische Umfeld der Miniaturen. In: E. Mittler, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 302-349.

16 Kornrumpf: *Heidelberger Liederhandschrift C* [Anm. 2], Sp. 586.

17 Vgl. Gisela Kornrumpf: Die Anfänge der *Manessischen Liederhandschrift*. In: Volker Honemann, Nigel F. Palmer (Hg.): *Deutsche Handschriften 1100-1400*. Oxford: Oxford University Press 1985. Tübingen 1988, S. 279-296.

Dies aber machte die nahezu vollständige Umgestaltung der ersten beiden Lagen notwendig.¹⁸ Dabei wurden, wie etwa beim Œuvre des Markgrafen Otto von Brandenburg, nachträglich eingelegte Einzelblätter mit roten Seidenfäden an die bereits beschriebenen Blätter angenäht (Nr. 6, Bl. 13r, vgl. Abb. 15). Der Insertionsvorgang zeigt sich in diesem Fall auch am Stil des Autorportraits, das nicht zum Grundstock gehört, sondern vom ersten Nachtragsmaler stammt. Es stellt den Dichter beim Schachspiel mit einer Dame dar. Als Begleiter der kleinen Szene treten vier Spielleute auf: zwei Businenbläser, ein Trommler und ein Dudelsackbläser – ein Motiv, das im Grundstock der Handschrift nicht vorkommt.

Der bewegliche Herstellungsprozess findet eine eigenwillige Entsprechung in der bewegten, ja abenteuerlichen Geschichte der Handschrift.¹⁹ Während über ihre Aufbewahrung im 14. und 15. Jahrhundert keine Nachweise existieren, ist sie im Jahr 1571 im privaten Bücherverzeichnis des Heidelberger Kurfürsten Friedrich des III. von der Pfalz belegt. Wenige Jahrzehnte später befindet sie sich als Leihgabe auf Schloss Forstegg bei Rorschach am Bodensee, dem Stammsitz des Freiherrn Johann Philipp von Hohensax, der in den Diensten des Heidelberger Kurfürsten steht. Nach dem Tod des Freiherrn »geistert« der Codex durch die Schweiz und findet sich unter anderem bei dem St. Galler Juristen Bartholomäus Schobinger, der für sein unbekümmertes Interesse am Besitz mittelalterlicher Handschriften bekannt ist. Erst 1607 kann sie nunmehr von dem Kurfürsten Friedrich IV. nach Heidelberg zurückgeholt werden. Dort gerät sie wenige Jahrzehnte später in die Wirren des Dreissigjährigen Krieges. Offensichtlich hat die in Geldnot geratene Witwe des Heidelberger Kurfürsten die Handschrift während ihrer Exiljahre an Frankreich verkauft. Jedenfalls taucht sie im Jahr 1657 in der Pariser *Bibliothèque du Roi* auf und ist nunmehr in Besitz des Sonnenkönigs Ludwig des XIV.

Über zweihundert Jahre verbleibt die Handschrift nun in Paris und überdauert dort Revolutionen und Kriege. Nur einmal, im Jahr 1746, wird sie für kurze Zeit an Johann Jakob Bodmer in Zürich ausgeliehen, der erstmals auch den Bezug zur Patrizierfamilie Manesse namhaft macht. Die von Jacob Grimm zwischen 1813 und 1815 angestellten

18 Dazu Hellmut Salowsky: *Codex Manesse*. Beobachtungen zur zeitlichen Abfolge der Niederschrift des Grundstocks. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 122 (1993), S. 251-270.

19 Vgl. zum Folgenden auch: Wilfried Werner: Die Handschrift und ihre Geschichte. In: W. Koschorreck, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 13-39, bes. S. 25-36; Ders.: Schicksale der Handschrift. In: E. Mittler, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 1-21; *Codex Manesse*. Die Miniaturen. Hg. u. erläutert v. Ingo F. Walther [Anm. 2], S. XI-XIII.

Bemühungen, den Codex nach Deutschland zu holen, bleiben erfolglos. Heinrich Heine erwähnt ihn in seiner Denkschrift *Ludwig Börne* und betont, dass er sich anlässlich seines ersten Paris-Aufenthalts eilends zu der Pariser »Minnesänger-Handschrift« begeben habe: *dass ich nemlich gleich bey meiner Ankunft nach der Bibliotheque-royale gegangen und mir vom Aufseher der Manuskripte den Manessischen Codex der Minnesänger hervorholen liess.*²⁰

Im Jahr 1888 gelingt es schliesslich dem Strassburger Buchhändler Karl Ignaz Trübner durch ein gewagtes Tauschgeschäft die Handschrift für Deutschland zu erwerben, wobei er die Unterstützung höchster politischer Instanzen, darunter Kaiser Wilhelms des I. und des Kanzlers von Bismarck geniesst. Seit dieser Zeit befindet sich der *Codex Manesse* nun in der Universitätsbibliothek Heidelberg, einem Ort, der – wie häufig in der Geschichte von Handschriften – nicht mit dem Herstellungsort identisch ist.

Nach diesem Blick auf die bewegte Geschichte der Handschrift gilt es im Folgenden die Entstehungszeit jener Dichtungen zu betrachten, die in der *Grossen Heidelberger Liederhandschrift* überliefert sind. Dies soll zunächst am Beispiel des bereits erwähnten *Reichstons* Walthers von der Vogelweide geschehen, der mit seinen historischen Anspielungen relativ genaue Rückschlüsse auf die Entstehungskontexte und den vom Dichter dabei eingenommenen Parteienstandpunkt zulässt.

Der Text liegt seit nunmehr zehn Jahren in einer Neuausgabe von Christoph Cormeau vor.²¹ Er ist dort nach Handschrift A eingerichtet, berücksichtigt u.a. im kritischen Apparat aber auch die Parallelüberlieferung in den beiden Handschriften B und C (daneben sind keine weiteren Manuskripte des *Reichstons* bekannt). Dabei wird deutlich, dass die Reihenfolge der drei Strophen in der Ausgabe allein Handschrift A entspricht, während die Handschriften B und C die zweite und dritte Strophe in ihrer Position vertauschen. Der Blick auf die Strophenanfänge zeigt, dass der Sprecher hier in einer anaphorisch wiederholten Ich-Pose auftritt, in der sich unterschiedliche Rollen manifestieren: *Ich saz ûf eime steine – Ich hôrte ein wazzer diezen – Ich sach mit mînen ougen.*²² Schon nur diese wenigen Besonderheiten lassen erkennen, wie

20 Heinrich Heine: *Ludwig Börne. Eine Denkschrift und Kleinere politische Schriften*. Bearb. v. Helmut Koopmann. Hamburg 1978 (Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke; 11), S. 92.

21 Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neubearb. Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen v. Thomas Bein u. Horst Brunner. Hg. v. Christoph Cormeau. Berlin/ New York 1996, S. 11-13.

22 Der Kursivdruck der in eckigen Klammern stehenden ersten vier Verse in Strophe III (S. 13) zeigt an, dass dieser Textabschnitt in Handschrift A fehlt und nach den Hand-

stark ein Herausgeber in den überlieferten Textbestand eingreifen muss, um einen nach seiner Einschätzung verlässlichen Text herzustellen. Der auf diese Weise konstituierte Text ist in Strophenabfolge und Wortlaut so in keiner der drei Handschriften greifbar.

Im Folgenden sollen nun einige Kernaussagen der drei Strophen herausgegriffen und in Bezug zum mutmasslichen Entstehungskontext gesetzt werden.

Zu Beginn der ersten Strophe präsentiert sich der Sprecher in einer Pose, die traditionell den melancholisch Nachdenkenden und damit auch den prophetischen Dichter kennzeichnet; sie kehrt als Bildtypus auch in den Autorenportraits des *Codex Manesse* und der *Weingartner Liederhandschrift* wieder.²³

Ich saz ûf eime steine
und dahte bein mit beine.
dar ûf sazte ich den ellenbogen,
ich hete in mine hant gesmogen
mîn kinne und ein mîn wange. (I, v. 1–5)

›Ich sass auf einem Stein
und hatte ein Bein über das andere geschlagen.
Darauf setzte ich den Ellenbogen,
und ich hatte mein Kinn und
eine meiner beiden Wangen in meine Hand geschmiegt.‹

In dieser Haltung stellt der Sprecher Überlegungen darüber an, wie man in der Welt drei Güter erwerben könne, ohne eines davon zu verlieren:

wie man driu dinc erwurbe,
der deheinez niht verdurbe. (I, v. 9f.)

Als diese Gütertrias werden Ansehen und beweglicher Besitz (*êre unt varnde guot*, I, v. 11) genannt, ferner Gottes Huld, welche die beiden ersten überrage (I, v. 13f.):

schriften BC übernommen ist. Ein entsprechender Vermerk findet sich im Lesartenapparat, dem ersten der beiden Apparate unterhalb des Textes in der rechten Spalte.

23 Vgl. dazu Horst Wenzel: Melancholie und Inspiration. Walther von der Vogelweide L. 8,4 ff. Zur Entwicklung des europäischen Dichterbildes. In: Hans-Dieter Mück (Hg.): Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk. Stuttgart 1989 (Kulturwissenschaftliche Bibliothek; 1), S. 133–153; Ders.: Autorenbilder. Zur Ausdifferenzierung von Autorenfunktionen in mittelalterlichen Miniaturen. In: Elizabeth Andersen u.a. (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meissen 1995. Tübingen 1998, S. 1–28.

[...] gotes hulde,
der zweier übergulde.

Der Sprecher betont, dass es dem Menschen nicht möglich sei, diese drei Werte in Einklang zu bringen. Es könne nicht sein, dass sie

zesame in ein herze komen (I, v. 19).

Als Grund dafür gibt der Sprecher unsichere äussere Umstände an, die er am Ende der ersten Strophe genauer beschreibt:

untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze,
fride und reht sint sêre wunt.
diu driu enhabent geleites niht, diu zwei enwerden ê gesunt.

›Verrat lauert im Hinterhalt,
Gewalt herrscht auf der Strasse,
Friede und Recht sind schmerzlich verwundet,
die drei – nämlich: Ansehen, Besitz und Gottes Huld –
haben so lange keine Sicherheit,
solange die zwei – nämlich: Friede und Recht – nicht gesunden.‹

Mit *fride und reht* werden Formeln des mittelalterlichen Krönungseids aufgegriffen: *pax et iustitia*, so der Sprecher, seien bedroht. Die Formulierung deutet darauf hin, dass sich die Verse auf politische Gegebenheiten beziehen und sich an die höchste Adresse richten.²⁴

Man geht davon aus, dass der Reichston im Kontext der Doppelwahl des Staufers Philipp von Schwaben und des Welfen Otto IV. entstanden ist. Nach dem Tod des (wohl seinerseits im *Codex Manesse* abgebildeten) Stauferkaisers Heinrich des VI. war ein Machtvakuum entstanden, da Heinrich einen unmündigen Sohn Friedrich (den späteren Friedrich II.) hinterlassen hatte. Die staufische Partei setzte deshalb 1198 Heinrichs Bruder Philipp als Reichsregenten ein, während die welfische Partei Otto als Gegenkandidaten aufstellte. Beide Kandidaten wurden gekrönt, aber an beiden Krönungen haftete ein Makel: Philipp von Schwaben war im Besitz der echten Throninsignien, wurde aber am falschen Ort (Mainz) und durch den falschen Erzbischof (den Burgunder Aimo von Tarentaise) gekrönt. Otto fehlten zwar die Throninsi-

24 Vgl. hierzu und zum Folgenden auch Walther von der Vogelweide: *Werke*. Gesamtausgabe. Bd. 1: *Sprachlyrik*. Mittelhochdeutsch/ Neuhochdeutsch. Hg., übers. u. komm. v. Günther Schweikle. Stuttgart 1994 (Universal-Bibliothek; 819), S. 335-339 (mit Verweis auf die einschlägige Forschungsliteratur).

gnien, aber er konnte geltend machen, dass seine Krönung am rechten Ort (Aachen) durch den rechten Erzbischof (Adolf von Köln) erfolgte. In dieser Situation spielten die Reichsfürsten durch wechselnde Parteinahmen eine unheilvolle Rolle; es kam zu Unruhen im Deutschen Reich.

Die Situation verkomplizierte sich noch dadurch, dass ebenfalls im Jahr 1198 der Italiener Lothar von Segni im Alter von nur 37 Jahren als Innozenz III. zum Papst gewählt wurde. Er verfolgte eine Politik universaler päpstlicher Gewalt und wurde damit zum grossen Gegenspieler der deutschen Könige. Nach einigen taktischen Schachzügen erkannte Innozenz III. schliesslich im Jahr 1201 Otto IV. als König an und setzte dessen Gegenspieler Philipp von Schwaben in den Bann.

Auf die Situation der staufisch-welfischen Doppelwahl dürfte sich die Klage in der ersten Strophe des Reichstons beziehen. Anhaltspunkte dafür liefern die folgenden beiden Strophen:

In Strophe II tritt der Sprecher in der Rolle eines Naturkundigen auf, der die festen Ordnungen des Tierreichs mit dem desolaten Zustand des Reichs kontrastiert. Am Ende ergeht an den Staufer Philipp die Aufforderung, die verlorene Ordnung durch seine Krönung wiederherzustellen:

die circel sint ze hêre,
die armen kûnege dringent dich:
Philippe, setze den weisen ûf, und heiz si treten hinder sich.
(II, v. 22-24)

Der Sprecher hält Philipp von Schwaben vor, dass ihn die *armen kûnege* (die kleinen Vasallenkönige) bedrängten. Die Anmassung dieser Vasallenkönige konkretisiert sich in deren Kronreifen (*circel*), die zu hoch hinauswachsen – *ze hêre* werden. Philipp, so der Sprecher, solle den *weisen* aufsetzen. Damit ist metonymisch die Reichskrone gemeint, die nach mittelalterlicher Auffassung den *weisen*, einen besonders seltenen Edelstein trug.²⁵

In der dritten Strophe nimmt der Sprecher die Rolle eines Visionärs an, der die Vorgänge im fernen Rom beobachtet. Dabei wird deutlich, dass es zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen Klerikern und Lai-

25 Vgl. dazu Hubert Herkommer: Der Waise, *aller fürsten leitesterne*. Ein Beispiel mittelalterlicher Bedeutungslehre aus dem Bereich der Staatssymbolik, zugleich ein Beitrag zur Nachwirkung des Orients in der Literatur des Mittelalters. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), S. 44-59. Nachdruck in: Rüdiger Schnell (Hg.): Die Reichsidee in der deutschen Dichtung des Mittelalters. Darmstadt 1983 (Wege der Forschung; 589), S. 364-383.

en kam, bei denen die Kleriker zu einem probaten Mittel gegriffen hätten:

si bienen, die si wolten,
und niht, den si solten. (III, v. 17f.)

›Sie bannten, wen sie wollten,
aber nicht jenen, den sie hätten bannen sollen.‹

Wer den Bann ausgesprochen hat, das lässt der Visionär am Ende der Strophe einen fern in einer Klausen sitzenden Eremiten beklagen:

›owê, der bâbest ist ze junc, hilf, hêrre dîner cristenheit!‹ (III, v. 24)

Der Vorwurf zielt auf Innozenz III., der den König Philipp im Jahr 1201 exkommuniziert hat. Er ist hier in ein mehrfach gestaffeltes Diskursgefüge verpackt, bei dem die Rede des Klausners durch einen Visionär wiedergegeben wird, der seinerseits eine Rolle darstellt, die der Sprecher in dieser Strophe eingenommen hat.

Es ist denkbar, dass diese Verschachtelung im Rahmen einer Vortragssituation durch einen Sänger stimmlich hörbar und durch entsprechende Mimik und Gestik vielleicht auch sichtbar gemacht wurde. Informationen dieser Art gehen freilich im Medium der Schrift vollkommen verloren. Allenfalls das Autorportrait, das den Dichter Walther von der Vogelweide in der Denkerhaltung zeigt, ist ein schwacher Abglanz jener Möglichkeiten, die in einer Aufführungssituation durch die reale Präsenz des Sängers gegeben sind. Die Vielfalt der Rollen, die in den Strophen des Reichstons entworfen wird, reduziert sich in dieser Abbildung auf die Pose des melancholisch Nachdenkenden.

Insgesamt aber lassen die Strophen mit der Anrede an Philipp und der Klage über den zu jungen Papst relativ genaue Aufschlüsse über den Entstehungskontext der Jahre um 1200 zu. Möglicherweise hat Walther die Ereignis-neutrale Strophe I mit ihren Reflexionen über die verlorene Gütertrias jeweils nur zusammen mit einer der beiden folgenden Strophen vorgetragen: im Jahr der Doppelwahl 1198 mit der an Philipp gerichteten Strophe II und im Jahr des Bannspruchs 1201 mit der das jugendliche Alter des Papstes beklagenden Strophe III. Dafür könnte die unterschiedliche Strophenordnung in den Liederhandschriften sprechen: In Handschrift A begegnet die Folge I-II-III, in den Handschriften BC die Folge I-III-II. Die jeweils zuletzt eingetragene Strophe wäre dann nicht Bestandteil der Aufführungen von 1198 bzw.

1201 gewesen, sondern hätte erst im Zuge der Sammeltätigkeit Eingang in den Strophenverband gefunden.²⁶

Das Beispiel zeigt, dass es nicht ganz leicht ist, von der Überlieferungsgestalt der Liederhandschriften auf die Entstehungs- und Aufführungszusammenhänge der darin überlieferten Dichtungen rückzuschliessen. Es ist hier nur ein tastendes Vorgehen möglich, das mit Spekulationen und Hypothesen behaftet bleibt. Dabei bietet die politische Spruchdichtung mit der Nennung von Herrschernamen und der Anspielung auf historische Ereignisse immerhin noch ungefähre Anhaltspunkte. Sehr viel schwieriger wird es beim Minnesang mit seinen unbestimmten Aussagen und dem Sprechen zu bzw. über eine ungenannte Dame. Auf ein einschlägiges Beispiel wird am Ende des Beitrags noch einzugehen sein.

Vorab bleibt festzuhalten, dass Liederhandschriften wie der *Codex Manesse* die überlieferten Texte in einem schriftlichen Vermittlungsprozess präsentieren, der in merkbarer Distanz zu den Entstehungs- und Aufführungszusammenhängen steht. Da aber in vielen Fällen ältere Textaufzeichnungen fehlen, bleibt unsere Wahrnehmung der Lyrik der höfischen Zeit auf die Überlieferungsgestalt der Liederhandschriften angewiesen.

Es ist nun interessant zu beobachten, wie die für die Einrichtung des *Codex Manesse* verantwortlichen Personen auf ihre Weise versucht haben, den Abstand zwischen den aufgezeichneten Texten und den Dichtern auszugleichen. Die Autorenportraits geben ein sprechendes Zeugnis für dieses Bestreben ab. Am Beispiel Walthers von der Vogelweide zeigt sich, wie hier aus einem Verschnitt von im Text enthaltenen Informationen und den topisch-ikonographischen Traditionen der Denkerhaltung ein pseudo-authentisches Autorenbild entsteht. Weitere Bildelemente tragen zur Herstellung dieser Pseudo-Authentizität bei. So zeichnen Schwert, Wappen und Helmzier Walther als einen Dichter von Stand aus. Das fiktive Bildmotiv des Vogelkäfigs ist dabei mangels eines verfügbaren Wappens des Dichters nach Walthers Beinamen gewählt; es handelt sich um ein sogenanntes »redendes Wappen«²⁷. In den Portraits hochadeliger Dichter, etwa jenem des Markgrafen von Bran-

26 So lautet die These von Ulrich Müller: Zur Überlieferung und zum historischen Kontext der Strophen Walthers von der Vogelweide im Reichston. In: William C. McDonald (Hg.): *Spectrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honour of George Fenwick Jones*. Göttingen 1983 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik; 362), S. 397-408.

27 Vgl. im Zusammenhang mit dem *Codex Manesse* Harald Drös: Wappen und Stand. In: E. Mittler, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 127-152, bes. S. 133.

denburg, konnten die Maler dagegen auf vorhandene Familienwappen zurückgreifen.

Auffällig ist ferner die unbeschriebene Schriftrolle, die Walther als einen Urheber von Texten ausweist. Der Sänger Walther tritt hier folglich als mit einem typischen Schriftlichkeitssignal versehener Autor in Erscheinung. Der Versuch einer Herstellung von Nähe, der sich in dem Autorportrait bekundet, erweist sich damit als rückgebunden an Vermittlungsprozesse der Schriftlichkeit, denen ihrerseits die Herstellung des Codex entstammt.²⁸ Denn davon, dass Walther seine Sprüche und Lieder schriftlich aufgezeichnet hätte, ist weder in den Strophen des Reichstons noch in Walthers sonstigen Dichtungen die Rede. Die Pseudo-Authentizität des Autorportraits wird in der Beigabe der Schriftrolle nur um so augenfälliger.

Das Bildmotiv der Denkerhaltung lässt sich auch in anderen Autorportraits²⁹ greifen, so etwa in jenem des Grafen Rudolf von Neuenburg (Nr. 10, Bl. 20r) oder jenem Heinrichs von Veldeke (Nr. 16, Bl. 30r). Auch die Beigaben von Wappen, Helmzier und Schriftrolle finden sich in diesen Beispielen. Leichte Abwandlungen begegnen in Portraits wie jenen des Grafen Otto von Botenlauben (Nr. 14, Bl. 27r) und des Markgrafen von Hohenburg (Nr. 15, Bl. 29r), denen sich jeweils eine Botenfigur beigesellt.

Das hier konstant wiederkehrende Bildmotiv der Schriftrolle dürfte auf Traditionen des Autorenbilds in lateinischen Handschriften zurückgehen, in denen der Autor häufig in seiner Funktion als Schreiber dargestellt wird. Als Beispiel sei eine Darstellung des Theologen und Dichters Alanus ab Insulis in einer niederbayerischen Handschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts angeführt (St. Peter in Kastl; Schloss Pommersfelden, Schönbornsche Bibliothek, Ms. 215, Bl. 162r, Abb. 16).³⁰ Die Miniatur zeigt Alanus, wie er am Schreibpult seine

28 Vgl. dazu Michael Curschmann: *Pictura laicorum litteratura?* Überlegungen zum Verhältnis von Bild und volkssprachlicher Schriftlichkeit im Hoch- und Spätmittelalter bis zum *Codex Manesse*. In: Hagen Keller u.a. (Hg.): *Pragmatische Schriftlichkeit im Mittelalter. Erscheinungsformen und Entwicklungsstufen* (Akten des Internationalen Kolloquiums, 17.-19. Mai 1989). München 1992 (Münstersche Mittelalter-Schriften; 65), S. 211-229, bes. S. 222-226.

29 Vgl. zu den folgenden Angaben grundsätzlich die Abbildungen und Hinweise in: *Codex Manesse. Die Miniaturen. Hg. u. erläutert v. Ingo F. Walther* [Anm. 2], deren Bezifferung beigegeben wird. Verwiesen sei ferner die Ausführungen von Schnyder im vorliegenden Band, S. 126-131.

30 Bilderzyklus zum Hexameterrepos *Anticlaudianus* des Alanus ab Insulis (verfasst um 1182/83). Vgl. dazu zuletzt Michael Stolz: *Artes-liberales-Zyklen. Formationen des Wissens im Mittelalter*. 2 Bde. Tübingen/ Basel 2004 (Bibliotheca Germanica; 47), Bd. 1, S. 225-235, hier bes. S. 230. – Weitere Beispiele des Bildmotivs in den Beiträ-

Feder mit einem Messer spitzt. Im Pult stecken sogenannte Tintenhörnchen, in denen Tinten in verschiedenen Farben aufbewahrt werden. Eine Geisttaube flüstert dem Dichter die rechten Worte ein.

Die Autorenportraits des *Codex Manesse* weisen daneben aber auch Sujets auf, die sich völlig vom Typus des Schreiberbilds gelöst haben. Es finden sich regelrechte Genrebilder, welche die Vielfalt höfischer Fest- und Geselligkeitskultur einfangen. Die Portraits zeigen die Dichter als Ritter und Reiter, zeigen sie bei der galanten Unterhaltung und beim Tanz, bei Jagd und Turnier, beim Brettspiel und Konzert. Daneben begegnen Szenen der Belehrung, der Marienverehrung, der Schiffsreise, aber auch Bildmotive, die Viehraub, Mord oder Krieg thematisieren.

Dazu einige Beispiele: So wird Hartmann von Aue als ritterlicher *dienstman* dargestellt (Nr. 60, Bl. 184v). Der von Kürnberg erscheint im Gespräch mit einer vornehmen Dame, dies möglicherweise in Anlehnung an den sogenannten »Wechsel«³¹ von Männer- und Frauenstrophen, der für die Dichtungen des Kürnbergers charakteristisch ist (Nr. 26, Bl. 63r). Markgraf Heinrich von Meissen begegnet auf der Jagd (Nr. 7, Bl. 14v), der Herzog von Breslau als Sieger im Turnier (wohl Heinrich IV. von Schlesien-Breslau; Nr. 5, Bl. 11v). Eine Lehrszene zeigt den Schulmeister von Esslingen (Nr. 96, Bl. 292v), vor einem Marienaltar kniet der Dominikaner Eberhard von Sax (Nr. 21, Bl. 48v), im unhöfischen Beruf eines Schmieds wird der Dichter Regenbogen dargestellt (Nr. 123, Bl. 381r). Andere Autoren begegnen wie Friedrich von Hausen bei der Überfahrt ins Heilige Land (Nr. 41, Bl. 116v) oder wie Jakob von Warte beim Bade (Nr. 20, Bl. 46v). Der historisch bezeugte Mord an Reinmar von Brennenberg (Nr. 61, Bl. 188r) ist Thema eines weiteren Portraits. Nicht selten wird auch die musikalische Aufführung dargestellt, so etwa in den Portraits von Reinmar dem Viedler (Nr. 104, Bl. 312r), Heinrich Frauenlob (Nr. 129, Bl. 399r) oder dem Kanzler (Nr. 137, Bl. 423v).

Zumeist werden die Protagonisten dabei mit Wappen und Helmzier gezeigt; es lässt sich der Versuch erkennen, die Autoren gemäss ihren Namen oder aufgrund der Aussagen in ihren Texten in einem scheinbar persönlich-biographischen Profil zu vergegenwärtigen. An diesem Vorgehen kann der hohe Konstruktionsgrad der Autorenportraits ermessen werden. Sie leisten eine »Bürgschaft gelebter Realität«, welche die romanistische Forschung an vergleichbaren Konstruktionsmassnahmen in altfranzösischen Trobador-Handschriften aufgezeigt hat: an

gen von Therese Bruggisser-Lanker (Abb. 2-4) und Hans E. Braun (Abb. 27) sowie bei Wenzel: Autorenbilder [Anm. 23].

31 Vgl. Günther Schweikle: *Minnesang*. Stuttgart 1989 (Sammlung Metzler; 244), S. 132.

den Geleitstrophen, Vidas und Razos, die dort den Gedichten der Trobadors beigegeben sind.³²

Wie im *Codex Manesse* ikonographische Traditionen³³ mit jenem Bild, das sich die Hersteller der Handschrift von den Autoren machten, zusammenwirken, zeigt sich besonders deutlich am Portrait des Dichters Marner (Nr. 116, Bl. 349r, Abb. 17), eines Fahrenden, dessen Dichtungen aus den Jahrzehnten zwischen 1230 und 1267 stammen.³⁴

Man sieht einen bärtigen, nicht mehr ganz jungen Mann mit Wanderhut und schlichtem Mantel, der auf einer Bank sitzt und aus einem bauchigen Krug trinkt. Vor dem Dichter lodert ein offenes Feuer, über dem ein jugendlicher Schenke eine Kanne wärmt.

Die Darstellung folgt hier der Bildformel des Monats Januar, wie sie in zeitgenössischen Kalender-Illustrationen begegnet. Als Beispiel lässt sich der in Thüringen oder Sachsen angefertigte Fenitzer Psalter aus der Zeit um 1270 anführen (Nürnberg, Landeskirchliches Archiv der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern, Fenitzer Nr. 415, vgl. Abb. 18).³⁵ Die Kalenderseite ist zweispaltig angelegt, links sind die Gedenktage des Januar eingetragen, rechts ist der heilige Petrus zu sehen, der erste unter den zwölf Aposteln, die sich im Kalender über die Monate des Jahres verteilen. Oberhalb beider Spalten schliessen sich

32 Vgl. Rainer Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. In: Christoph Cormeau (Hg.): *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Gedenkschrift Hugo Kuhn*. München 1979, S. 120-159, der in diesem Zusammenhang von dem »Spiel mit der Möglichkeit einer Identität von besungener und realer Erfahrung«, dem »Anspruch der Fiktion, gelebte Realität zu werden« spricht (S. 130). Zur Repräsentation dieser »Realität« im Medium des Bildes Peters: Ordnungsfunktion [Anm. 5], bes. S. 400-429 (mit umfangreichen weiterführenden Literaturangaben).

33 Vgl. dazu grundsätzlich Ewald M. Vetter: Die Bilder. In: W. Koschorreck, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 41-100, bes. S. 62-80; Ders.: Bildmotive – Vorbilder und Parallelen. In: E. Mittler, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 275-301.

34 Vgl. zum Portrait Gustav Ehrismann: Rezension zu: Fritz Traugott Schulz: *Typisches der grossen Heidelberger Liederhandschrift und verwandter Handschriften in Wort und Bild. Eine germanistisch-antiquarische Untersuchung*. Göttinger Dissertation. 1899. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 35 (1903), S. 114-120, hier S. 118; Walter Koschorreck: Die Bildmotive. In: W. Koschorreck, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 101-127, hier S. 116; *Codex Manesse. Die Miniaturen*. Hg. u. erläutert v. Ingo F. Walther [Anm. 2], S. 236. Zum Marner Burghart Wachinger: Anmerkungen zum Marner. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 114 (1985), S. 70-87; Ders.: Der Marner. In: *VL* 6 (1987), Sp. 70-79; Jens Haustein: *Marner-Studien*. Tübingen 1995 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters; 109). Ausgabe: *Der Marner*. Hg. v. Philipp Strauch. Nachdruck der Ausgabe Strassburg 1876 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker; 14). Mit einem Nachwort, einem Register u. einem Literaturverzeichnis v. Helmut Brackert. Berlin 1965 (Deutsche Neudrucke. Reihe: Texte des Mittelalters).

35 Vgl. Vetter: Bildmotive [Anm. 33], S. 288, und die Abbildung ebd., S. 610.

Dreiviertelkreise an, von denen einer das zugehörige Tierkreiszeichen, der andere das entsprechende Monatsbild zeigt. Den Januar repräsentieren der Wassermann, der ein Gefäß ausgiesst, und ein am Feuer sitzender Alter, der aus einer Schale trinkt und die wärmenden Flammen schürt.

Deutlich sind die Parallelen zum Marner-Portrait des *Codex Manesse* erkennbar. Möglicherweise wurde die Motivwahl durch den Namen des Dichters angeregt. Mhd. *marnaere* bedeutet ›Seefahrer‹ oder ›Seemann‹, was sich immerhin mit dem Sternzeichen Wassermann des Kalenderbilds vermitteln liesse. Urkundlich kann der Name ›Marner‹ nicht nachgewiesen werden. Möglicherweise ist die Bezeichnung metaphorisch zu verstehen: Der Titel ›Marner‹ mag auf den ›Seefahrer‹ oder – vertreten durch das Werkzeug des Weber-Schiffchens – auf den ›Weber‹ zielen. Schifffahrt und Webkunst sind traditionelle Metaphern für dichterische Tätigkeit, würden sich folglich gut als Bildspender für einen Dichternamen eignen. Doch auch diese Deutung ist unsicher.

Das Wenige, was man über den Marner weiss, muss aus seinen Werken und jenen einiger Dichterkollegen erschlossen werden.³⁶ Dort deutet sich an, dass er ein fahrender Berufsdichter ohne feste Position war, dass er zeitlebens von der Gönnerschaft adeliger Herren und von den Launen eines unberechenbaren Publikums abhing. Diese aus den Texten ableitbaren Hinweise spiegeln sich ihrerseits in dem Autorportrait der *Manesse-Handschrift*: Ein in die Jahre gekommener Mann, der sich dankbar am Feuer wärmt, passt gut zu den Unsicherheiten jener Lebensform, von denen die Gedichte des Marner Zeugnis ablegen.

In der nach dem Januarbild gestalteten Pose steht das Portrait des Marner für die Urheberschaft der im *Codex Manesse* unter diesem Namen versammelten Texte ein. Wie sich auf diese Weise in der *Heidelberger Liederhandschrift* Autorschaft konstituiert, lässt sich im übrigen nicht nur an der das Marner-Corpus eröffnenden Abbildung, sondern auch an den Schlusseinträgen dieses Corpus ablesen. Das Marnersche Œuvre in Handschrift C gerät auf diese Weise von seinen Rändern her in den Blick.

Auf Blatt 354v (vgl. Abb. 19) lässt sich deutlich erkennen, dass die Sammlung der Marnerschen Dichtungen nachträglich ergänzt wurde. Im unteren Drittel der rechten Textspalte findet sich ein Notat, das, anders als bei den davor stehenden Strophen, nicht mehr rubriziert verziert wurde. Dies lässt sich aus dem Fehlen der Initiale, dem Buchstaben F, ersehen. Vollständig müsste die erste Zeile des Nachtrags lauten: *Fundamentum arcium ponit grammatica* – ›Das Fundament der Künste

36 Vgl. Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 14-47.

legt die Grammatik. Es handelt sich um das Incipit einer lateinischen Strophe über die freien Künste und Wissenschaften – der einzigen lateinischen Strophe, die im *Codex Manesse* aufgezeichnet ist. Im Schriftbild sind die Unterschiede zu den benachbarten Einträgen gut erkennbar.³⁷ Die Buchstaben sind kleiner und anders gebaut als in den vorausgehenden Strophen, wie sich etwa an den unterschiedlichen Formen der Wörter *zwīualt gvt* (Schluss des deutschsprachigen Eintrags) und *grammatica* (Schlusswort des ersten lateinischen Verses) zeigen lässt: Im deutschsprachigen Text ist der Buchstabe *a* gerundet, im lateinischen Nachtrag ist er eher kastenförmig. Beim *t* des deutschen Textes fallen die Zierstriche weniger lang aus als im Schriftbild des Nachtrags (vgl. auch auslautend in *ponit*). Der Unterbogen des *g* in *gvt* ist geschlossen, jener in *grammatica* dagegen geöffnet. Hieran wird deutlich, dass ein wohl um 1330/40 tätiger Nachtragsschreiber den freigebliebenen Platz für ein zusätzliches Notat genutzt hat.³⁸ Die lateinische Strophe über die Wissenschaften ist, bei geringfügigen Abweichungen des Reimschemas, in derselben Strophenform wie die unmittelbar vorausgehenden deutschsprachigen Gedichte abgefasst.³⁹

Der Nachtrag zeigt, wie hier ein im Schriftbild und in der Sprache von der Umgebung abweichender Text aufgrund metrischer Übereinstimmungen in das Marner-Corpus Eingang gefunden hat. Ob die Strophe dem Marner tatsächlich zuzusprechen ist, blieb bis in die jüngste Forschungsgeschichte strittig. Während der Mittellateiner Udo Kühne die Strophe dem Marner nach wie vor zuschreiben will, machte sie ihm der Germanist Jens Haustein streitig.⁴⁰

Es geht bei dieser Auseinandersetzung um mehr als um die eitle Beanspruchung eines Dichters für das ein oder andere Philologenfach. Der Eintrag am Ende des Marner-Corpus im *Codex Manesse* betrifft

37 Vgl. den Abdruck in: Der Marner. Hg. v. Philipp Strauch [Anm. 34], S. 129 (XV,19).

38 Vgl. zu diesem in der Forschung *Ks* genannten Nachtragsschreiber auch Werner: Die Handschrift [Anm. 19], S. 19; Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 117f.; Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit [Anm. 2], S. 159.

39 Vgl. auch Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 118, der die auf den zweiten Stollen beschränkten Unterschiede mit der Charakterisierung »eklatante Abweichung« doch überschätzt.

40 Vgl. Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 121-123 (Datierung der Strophe ins 14. Jahrhundert) sowie die sich daran anschliessende Kontroverse: Udo Kühne: Überlegungen zum Marner. Zweisprachiges Œuvre, »Lateinkenntnis«, »Modernität«. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 125 (1996), S. 275-296; Jens Haustein: Überlieferung und Autorschaft beim lateinischen Marner. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 126 (1997), S. 193-199. Kühnes Argument, dass die in der lateinischen Strophe beschriebene Artes-Reihe dem Wissenschaftssystem des 13. Jahrhunderts entspricht und der lateinisch gebildete Marner damit durchaus als Autor in Frage kommt, scheint mir prinzipiell überzeugend.

vielmehr den Begriff der Autorschaft im Mittelalter. Er berührt damit grundlegende mediävistische Diskussionen, die in den letzten Jahren, angeregt durch die von Michel Foucault aufgeworfene Frage ›Was ist ein Autor?‹, geführt wurden.⁴¹ Foucault hatte damit bekanntlich einen von der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts dominierten Autorbegriff kritisiert. Er versuchte, den Autorbegriff von biographistischen Konzeptionen zu entkoppeln und dabei dem Autornamen allenfalls eine »klassifikatorische Funktion« für die Bündelung bestimmter Texte zuzuschreiben.⁴²

Mit Foucault könnte man diese Bündelung von Texten auch in den Autorcorpora des *Codex Manesse* aufspüren – ohne Gewähr, dass sich solche Textgruppen mit den Schöpfungen eines historischen Autorindividuums decken müssen. In der Tat überliefert die Handschrift C einige Strophen unter zwei verschiedenen Namen, so etwa im Fall Reinmars des Alten und Heinrichs von Rugge.⁴³

Mit Foucault könnte man die ›Abwesenheit‹ eines biographischen Autors aber auch dort erkennen, wo eine Autorfigur mittels komplizierter Operationen konstruiert wird. Die Autorenportraits der *Grossen Heidelberger Liederhandschrift* zeigen die Dichter ja in einem komplexen Verschnitt von Spuren, die in deren Werkäusserungen und Namen sowie in heterogenen Bildtraditionen angelegt sind. Die Autor-Corpora

41 Vgl. stellvertretend: Walter Haug u. Burghart Wachinger (Hg.): Autorentypen. Tübingen 1991 (Fortuna Vitrea; 6), darin bes. den Aufsatz von Burghart Wachinger: Autorschaft und Überlieferung (S. 1-28); Andersen u.a. (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter [Anm. 23]; Rüdiger Schnell: ›Autor‹ und ›Werk‹ im deutschen Mittelalter. Forschungskritik und Forschungsperspektiven. In: Joachim Heinzle u.a. (Hg.): Neue Wege der Mittelalter-Philologie. Landshuter Kolloquium 1996. Berlin 1998 (Wolfram-Studien; 15), S. 12-73; Karl Stackmann: Autor – Überlieferung – Editor. In: Eckart Conrad Lutz (Hg.): Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Freiburger Colloquium 1997. Freiburg (Schweiz) 1998 (Scriinium Friburgense; 11), S. 11-32.

42 Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Aus dem Französischen v. Karin von Hofer u. Anneliese Botond. Frankfurt a.M. 1988 (Fischer Wissenschaft), S. 7-31, hier S. 17. Französisches Original: Qu'est-ce qu'un auteur? In: Bulletin de la Société française de Philosophie 63 (1969), S. 73-104; erw. Nachdruck in: Ders.: *Dits et Écrits 1954-1988*. 2 Bde. Paris 2001, Bd. 1, S. 817-849, hier S. 826 (»fonction classificatoire«). Vgl. jetzt auch die deutsche Neuübersetzung: Michel Foucault: Was ist ein Autor. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hg. v. Daniel Defert u. François Ewald. Übers. v. Michael Bischoff u.a. Auswahl u. Nachwort v. Martin Stingelin. Frankfurt a.M. 2003 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft; 1675), S. 234-270, hier S. 244: »ein Autornamen [...] besitzt in Bezug auf andere Diskurse eine bestimmte Rolle: er garantiert ihre Einteilung; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten zusammenfassen«.

43 Vgl. dazu zuletzt Albrecht Hausmann: Reinmar der Alte als Autor. Untersuchungen zur Überlieferung und zur programmatischen Identität. Tübingen/ Basel 1999 (Bibliotheca Germanica; 40), S. 62-64 u. S. 339-342.

selbst erweisen sich, wie das Beispiel der lateinischen Marner-Strophe zeigt, als Textsammlungen mit offenen Grenzen.

Ein solches Autorverständnis aber hat Konsequenzen für einen dynamisierten Textbegriff, zu dem es in der Überlieferung des Marner einige aussagekräftige Beispiele gibt. Eines davon soll im Folgenden herausgegriffen werden:

In der unteren Hälfte der rechten Textspalte von Bl. 349v beginnt, eingeleitet durch eine rotfarbige Initiale, ein dreistrophiges Tagelied.⁴⁴ Die Strophe enthält typische Konstituenten der Gattung Tagelied, die traditionell den Moment der Trennung eines unverheirateten Paares am Morgen nach einer gemeinsam verbrachten Liebesnacht beschreibt.⁴⁵ Häufig kommt es dabei einer Wächterfigur zu, das Paar zu wecken und vor der drohenden Entdeckung durch Aussenstehende zu warnen.⁴⁶ Typisch ist auch die nach romanischem Vorbild gebaute Kanzonenform mit doppelstolligem Aufgesang und selbständig gebautem Abgesang – jene Strophenform, die in den meisten der mittelhochdeutschen Liebeslieder begegnet.

Die Besonderheit im Tagelied des Marner besteht darin, dass der Zeitpunkt des erzählten Geschehens hier auf den Nachmittag oder Abend vor der Liebesnacht verlegt wird. Dies in einer Rede der Dame, die sich an den Wächter wendet und ihm Instruktionen erteilt:

Guot wahter wîs,
dû merke wol die stunt,
sô die wolken verwent sich
Und werdent grîs:
die zît tuo mir kunt (Str. 1, v. 1-5)

Der als weise (*wîs*) apostrophierte Wächter wird ersucht, auf den Zeitpunkt (*die stunt*, v. 2) am Morgen zu achten, zu dem sich die Wolken verfärben und grau werden, damit er diesen Moment der Dame kundtue. Gattungsmotive des Tagelieds wie das Morgengrauen werden hier also in die den Weckzeitpunkt antizipierende Rede der Dame verlagert. Nach diesem Prinzip wird der Wächter sodann zur Warnung *vor der*

44 Vgl. den Abdruck in: Der Marner. Hg. v. Philipp Strauch [Anm. 34], S. 85f. (III,1-3).

45 Vgl. zur Gattung: Arthur T. Hatto: *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. London u.a. 1965; Alois Wolf: *Variation und Integration. Beobachtungen zu hochmittelalterlichen Tageliedern*. Darmstadt 1979 (Impulse der Forschung; 29); Christoph Cormeau: *Zur Stellung des Tagelieds im Minnesang*. In: Johannes Janota u.a. (Hg.): *Festschrift Walter Haug und Burghart Wachinger*. Tübingen 1992, S. 695-708.

46 Vgl. dazu zuletzt Christian Kiening: *Poetik des Dritten*. In: Ders.: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt a.M. 2003, S. 157-175.

argen huote (›vor den böswilligen Aufpassern‹) angehalten (v. 7f.). Die Dame erwartet von ihm, dass er die Signale des anbrechenden Morgens nicht verpasse (Vers 9f.):

kius den morgensterne,
sanc der kleinen vogellîn. (Str. 1, v. 9f.)

›Achte auf den Morgenstern und den Gesang der Vögelein.‹

Von sich selbst sagt sie (v. 11f.):

ich wære gerne
langer hie; des mac niht sîn. (Str. 1, v. 11f.)

›Ich wäre gerne länger hier, doch kann dies nicht sein.‹

Das Treffen soll hier offensichtlich nicht, wie sonst im Tagelied üblich, in der Kemenate der Dame stattfinden, sondern an einem anderen Ort – so zumindest im Wortlaut des *Codex Manesse*.

Die Verschiebung des Orts korrespondiert hier mit dem gegenüber den Gattungskonventionen verschobenen Zeitpunkt, der Antizipation des Tageliedgeschehens in der Rede der Dame. Diese Problematisierung der Zeit, für die es zahlreiche Belege innerhalb des Marnerschen Œuvres gibt, setzt sich im übrigen auch in der dritten Strophe des Tagelieds fort – hier ist es nunmehr die personifizierte Zeit selbst, die Alarm schlägt und der offenbar bis zu einem gewissen Grad die Schuld für die Trennung der Liebenden zugewiesen wird:

diu zît meldet melde.
kumt, diu selten ie gelac,
an minne gelde
hât Unminne noch ir bejac. (Str. 3, v. 9–12)

›Die Zeit meldet die *melde* (die der Minne feindliche Kundschafterei); kommt diejenige, die selten ruhte (die Zeit oder die *melde*), so hat *Unminne* (das, was der Minne feind ist) – am Geben und Nehmen der Minne doch noch ihre Beute.‹⁴⁷

⁴⁷ In Wortlaut und Interpunktion der Strophe folge ich Wachinger: Anmerkungen zum Marner [Anm. 34], S. 83, und Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 128f. Vers 10 scheint mir gleichermassen auf *zît* wie auf *melde* beziehbar.

Anstelle einer ausführlichen Betrachtung der zweiten⁴⁸ und dritten Strophe soll nunmehr gezeigt werden, wie die Eingangstrophe des Tagelieds in einen veränderten Überlieferungskontext gerät. Dies ist in Codex 260 der Berner Burgerbibliothek der Fall, der in der Minnesang-Philologie die Sigle p trägt. Die wohl 1352 in Strassburg angefertigte Handschrift enthält vorwiegend chronikalische, moralphilosophische und naturkundliche Texte in lateinischer Sprache.⁴⁹

Auf einigen frei gebliebenen Blättern sind mittelhochdeutsche Liedstrophen nachgetragen. Der Eintrag der deutschen Strophen beginnt in der rechten Spalte von Bl. 234r, die mit *her morung* überschrieben ist.⁵⁰ Dieser Name, der auf den Minnesänger Heinrich von Morungen verweist, wird im zeitgenössischen Inhaltsverzeichnis der Handschrift allein auf die erste Strophe bezogen (Bl. 14v).⁵¹ Es schliesst sich eine namenlose Strophe⁵² an, danach folgen, ebenfalls anonym, der Eingang von Marners Tagelied und eine Strophe, die im *Codex Manesse* dem Dichter Ulrich von Winterstetten zugeschrieben wird.⁵³ Mit einer Überschrift versehen, fügt sich schliesslich der Beginn des unter Neidharts von Reuenthal Namen überlieferten *Rosenkranz* an.⁵⁴ Auffällig ist, dass die Berner Handschrift, anders als der *Codex Manesse*, sowohl auf das Corpusprinzip wie auf eine konsequente Handhabung des Autorprinzips verzichtet. Es werden Dichtungen aus der Zeit um 1200 bis nach 1300 gereiht, die nur sehr sporadisch mit Namen- oder Titelzuschreibungen versehen sind – ein typisches Beispiel der oben erwähnten Streuüberlieferung.

48 Hier werden u.a. Troja (mit der Helena-Handlung) sowie Tristan und Isolde als Exempla verbotener Liebe angeführt (v. 7f.; vgl. auch Haustein: Marners-Studien [Anm. 34], S. 130).

49 Vgl. zur Handschrift Edward Schröder: Die Berner Handschrift des Matthias von Neuenburg. In: Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, phil.-hist. Kl. Göttingen 1899, S. 49-71; Voetz: Überlieferungsformen mittelhochdeutscher Lyrik [Anm. 2], S. 259-261; Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit [Anm. 2], S. 363-370; ferner Haustein: Marners-Studien [Anm. 34], S. 131-134.

50 Vgl. die Abbildung in: Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben v. Karl Lachmann u. Moriz Haupt, Friedrich Vogt u. Carl von Kraus bearb. v. Hugo Moser u. Helmut Tervooren. Bd. 2: Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen. 36., neu gestaltete u. erw. Auflage. Stuttgart 1977, S. 163.

51 Vgl. die Abbildung in: E. Mittler, W. Werner (Hg.): *Codex Manesse* [Anm. 2], S. 571. Ausgabe: Des Minnesangs Frühling [Anm. 50]. Bd. 1: Texte. 38., erneut rev. Auflage. Stuttgart 1988, S. 282 (letztes unter den Liedern Heinrichs von Morungen).

52 Ausgabe: Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Hg. v. Carl von Kraus. 2 Bde. 2. Auflage, durchges. v. Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978, Bd. 1, S. 283 [Nr. 38, Namenlos (2p)].

53 Ausgabe: ebd., Bd. 1, S. 518 [Nr. 59, VII, Str. 1 (4p)].

54 Dieses unechte Lied ist ediert in: Neidharts Lieder. Hg. v. Moriz Haupt. 2. Auflage, neu bearb. v. Edmund Wiessner. Leipzig 1923, Nr. XXVII,9-XXX,5, S. XLI-XLV.

Dabei bleibt jedoch ein gewisser thematischer Zusammenhang durchaus gewahrt, selbst wenn die Strophenformen wechseln. Die ersten vier Strophen etwa handeln allesamt von erfüllter Minne und ergeben hintereinander gelesen durchaus Sinn. Strophe 1 erzählt, wie der Minnende sein *trûren* aufgibt, weil er erfährt, dass die Dame ihn erhören wolle. Strophe 2 besingt die Ankunft des Wonnemonats Mai, der allen Kummer vertreibe. Das Stichwort *nahtegal* im letzten Vers leitet über zu Strophe 3 mit der Rede der Dame an den Wächter aus dem Marnerischen Tagelied. Strophe 4 schliesslich bietet eine Antwort des Wächters, welche die von der Dame erbetene Warnung und einen Abschiedsgruss enthält. Der vierstrophige Block endet also mit Tagelied-Thematik und in dem erwähnten Inhaltsverzeichnis der Berner Handschrift werden die beiden Schlusstrophen auch konsequent als *tage liet* bezeichnet, was ein Gattungsbewusstsein des Redaktors verrät.

Der neue Kontextbezug ist freilich nicht die einzige Veränderung, welche die Eingangsstrophe des Marner-Lieds in der Berner Handschrift gegenüber der Fassung des *Codex Manesse* aufweist. Vielmehr bestehen hier auch Varianten im Wortlaut: Vers 11f. weicht von der im *Codex Manesse* gebotenen Fassung *ich wære gerne langer hie* ab (vgl. oben, S. 88). Die Dame betont hier nicht, dass sie an einem von ihrer Kemenate entfernten Ort, verweilen wolle. Vielmehr sagt sie: *ich sehîn gerne lenger mōht es sin* – ›ich sähe ihn gerne länger (bei mir), wenn das nur sein könnte‹.⁵⁵

Die auf die Zukunft der kommenden Liebesnacht projizierte Verlängerung bezieht sich hier also nicht auf das Bleiben der Dame, sondern auf jenes des Ritters. Damit entfällt die lokale Verschiebung, welche im *Manesse-Codex* zur zeitlichen Verschiebung der Rede auf den Vorabend der Liebesnacht hinzutritt. Welcher Fassung aus textkritischer Sicht der Vorzug zu geben ist, dürfte unentscheidbar bleiben.

Insgesamt demonstriert die Fassung der Handschrift p die Beweglichkeit oder, um mit dem Romanisten Paul Zumthor zu sprechen, die *mouvance*,⁵⁶ der das Marnerische Strophenmaterial in der Berner Hand-

55 Wachinger: Anmerkungen zum Marner [Anm. 34], S. 81, und Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 132, erstellen daraus den hybriden Text: *ich saehe in gerne langer hie* – ein typisches Beispiel rekonstruierender Textphilologie.

56 Vgl. Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*. Paris 1972. Neuauflage: *Essai de poétique médiévale. Avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor*. Paris 2000 (Points. Essais; 433), hier S. 84-96, 610. Vgl. zu dem von Zumthor erarbeiteten mittelalterlichen Textbegriff auch Ders.: *La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale* [Anm. 7]; Ders.: *La Lettre et la voix. De la ›littérature‹ médiévale*. Paris 1987. Zur Anwendung in der germanistischen Mediävistik sei stellvertretend genannt: Thomas Cramer: *Mouvance*. In: Helmut Tervooren, Horst Wenzel (Hg.): *Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte*. Berlin 1997 (*Zeitschrift für deutsche Philo-*

schrift unterliegt. Das Beispiel zeigt, welche Wandlungen das Tagelied in der durchdachten Aufbereitung erfahren kann und welches eigenständige Sinnpotential die neue Zusammenstellung eröffnet. Die Eingangsstrophe des Tagelieds gerät hier in einen Überlieferungsdiskurs »ohne Autor«⁵⁷ und entfaltet gerade darin neue Aussagemöglichkeiten. Zugleich wird an dem Berner Codex ein eher beiläufiges Aufzeichnungsverfahren deutlich, das von dem systematischen, an Autorennamen geknüpften Sammelprinzip der *Grossen Heidelberger Liederhandschrift* abweicht.

Eine weitere Alternative zu der Sammeltätigkeit des *Codex Manesse* bekundet ein Textzeugnis, das ebenfalls Strophen des Marner und einiger seiner Zeitgenossen überliefert. Es handelt sich um das Fragment einer Pergamentrolle, die in der Öffentlichen Bibliothek der Universität Basel aufbewahrt wird (N I 6, Nr. 50, vgl. Abb. 20).⁵⁸ Das stark verschmutzte, von Benutzerspuren beeinträchtigte Rollenfragment dürfte um 1300 im ostalemannischen Raum angefertigt worden sein und enthält ausschliesslich mittelhochdeutsche Sangspruchlyrik. Zusammen mit zwei weiteren Rollenfragmenten aus Los Angeles (University of California Research Library 170/575) und Berlin (Bibliothek des geheimen Staatsarchives, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, XX. HA StA. Königsberg, Hs. 33,11), die wohl noch dem 13. Jahrhundert entstammen, bezeugt die Basler Rolle den Gebrauch der Sangspruchdichtung in einer Phase, die vergleichsweise nahe an die Lebenszeit der überlieferten Autoren heranreichen dürfte.⁵⁹

logie; 116. Sonderheft), S. 150-181; Ders.: *Waz hilfet âne sinne kunst?* Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik. Berlin 1998 (Philologische Studien und Quellen; 148), darin bes. Kap. 1: Mittelalterliche Lyrik und Schriftlichkeit (S. 9-49), Kap. 2: Mouvanze (S. 50-124).

57 Vgl. Helmut Tervooren: Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik. In: Rüdiger Krohn, Wulf-Otto Dreeßen (Hg.): *Dâ hæret ouch geloube zuo*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schweikle anlässlich seines 65. Geburtstags. Stuttgart/ Leipzig 1995, S. 195-204, hier S. 202.

58 Vgl. Martin Steinmann: Das Basler Fragment einer Rolle mit mittelhochdeutscher Spruchdichtung. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 117 (1988), S. 296-310; Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 270 u.ö.

59 Vgl. Bumke: Höfische Kultur [Anm. 10], Bd. 2, S. 773-775; Holznagel: Wege in die Schriftlichkeit [Anm. 2], S. 24f.; Ders.: Typen der Verschriftlichung mittelhochdeutscher Lyrik vom 12. bis zum 14. Jahrhundert. In: Anton Schwob, András Vizkelety (Hg.): Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.-17. Oktober 1999. Bern u.a. 2001 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte; 52), S. 107-130, hier S. 117. Speziell zu der Rolle aus Los Angeles: Richard H. Rouse: Roll and Codex. The Transmission of the Works of Reinmar von Zweter. In: Gabriel Silagi (Hg.): Paläographie 1981. Colloquium des Comité International de Paléographie München. 15.-18. September 1981. Referate.

Die Rollenaufzeichnung diente im Mittelalter hauptsächlich der Konservierung unliterarischer Texte, etwa jener von Statuten und Tarifen oder Nekrologien. Im Bereich der Spruchdichtung deutet sie wohl hin auf »die vorläufigen Formen der Niederschrift, die mehr zum Gebrauch als zur Bewahrung bestimmt waren«⁶⁰ und bei denen die Textgestalt gegenüber der Festschreibung in den grossen Sammelhandschriften noch vergleichsweise variabel war.

Möglicherweise dokumentiert das Dichterbild Reinmars von Zweter im *Codex Manesse* (Nr. 112, Bl. 323r) einen solchen Aufzeichnungsvorgang. Die Figur in der linken unteren Ecke beschriftet eine Wachstafel und hält vielleicht einen ersten Entwurf dichterischer Rede fest. Die junge Dame in der Mitte aber sitzt vor einer Rolle und scheint eine vorläufige Reinschrift zu besorgen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Rollenfragment aus Los Angeles ausschliesslich Sprüche Reinmars von Zweter enthält, der in den Dichtungen des Marner als Kollege und Rivale genannt wird.⁶¹ (Jenes aus Berlin überliefert Spruchstrophen aus dem Wartburgkrieg.)

Das Basler Rollenfragment ist 9,1 bis 9,5 cm breit, was den Besitzern erlaubte, es bequem in die Tasche zu stecken. Verschleiss Spuren machen eine solche Verwendung wahrscheinlich. Vielleicht wurde die Rolle auf diese Weise zur Vorbereitung oder Stütze eines Vortrags benutzt.⁶² Der Rotulus ist beidseitig beschriftet. Die Marner-Strophen, die vorwiegend religiöse Themen behandeln, finden sich allesamt auf

München 1982 (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung; 32), S. 107-123, Tafeln XI-XV; Franz H. Bäuml u. Richard H. Rouse: Roll and Codex. A New Manuscript Fragment of Reinmar von Zweter. In: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 105 (1983), S. 192-231 u. S. 317-330; Christa Bertelsmeier-Kierst: Das Budapester Fragment und die Lyrik-Überlieferung im bairisch-österreichischen Raum bis 1300. In: Anton Schwob, András Vizkelety (Hg.): Entstehung und Typen mittelalterlicher Lyrikhandschriften. Akten des Grazer Symposiums, 13.-17. Oktober 1999. Bern u.a. 2001 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte; 52), S. 37-64, hier S. 40-42. Speziell zu der Rolle aus Berlin: Ralf G. Päsler: Katalog der mittelalterlichen deutschsprachigen Handschriften der ehemaligen Staats- und Universitätsbibliothek Königsberg. Nebst Beschreibungen der mittelalterlichen deutschsprachigen Fragmente des ehemaligen Staatsarchivs Königsberg. Auf der Grundlage der Vorarbeiten Ludwig Deneckes erarb. v. Ralf G. Päsler. Hg. v. Uwe Meves. München 2000 (Schriften des Bundesinstituts für ostdeutsche Kultur und Geschichte; 15), S. 161f.

60 Bumke: Höfische Kultur [Anm. 10], Bd. 2, S. 775.

61 Vgl. Haustein: Marner-Studien [Anm. 34], S. 14-31.

62 Einen solchen Gebrauch legt auch ein vergleichbares, allerdings deutlich jüngeres Zeugnis aus dem späten 14. Jahrhundert nahe: Vgl. Eckhart Conrad Lutz: *Das Diessenhofener Liederblatt*. Ein Zeugnis späthöfischer Kultur. Mit einem Facsimile, mit einem Beitrag zur Musik v. René Pfammatter u. mit einer Einspielung der Lieder durch das Salzburger Ensemble Dulamans Vröudenton. Freiburg i.Br. 1994 (Literatur und Geschichte am Oberrhein; 3), bes. S. 15 u. S. 35.

der einen, besser erhaltenen Seite. Jede der insgesamt neun Strophen enthält ein Autor-Signet, üblicherweise den abgekürzten, in roter Tinte geschriebenen Namen des Dichters.

Die Rollenfragmente mit Spruchdichtung deuten an, wie die in Verbindung mit einer Vortragssituation stehende Textaufzeichnung in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgesehen haben könnte. Angesichts der nur in geringer Zahl und isoliert erhaltenen Zeugnisse bleiben Überlegungen dazu freilich notwendig spekulativ. Und über die Aufführung der höfischen Lyrik in den Jahrzehnten um 1200 vermögen die bislang bekannten Rotuli ohnehin keinen Aufschluss zu geben.

Gleichwohl soll abschliessend der Versuch der Annäherung an die Vortragssituation eines im *Codex Manesse* überlieferten Lieds der Zeit um 1200 gewagt werden. So sind gewisse Indizien, die sich auf die Aufführung, weniger als eine empirische, denn eine ästhetische Kategorie beziehen, den überlieferten Texten selbst eingeschrieben.⁶³ Dies ist etwa dann der Fall, wenn die Lieder das Singen thematisieren und in ihrem deiktischen Gestus das ›Hier‹ und ›Jetzt‹ einer Vortragssituation aufrufen. Und dies gilt ferner dann, wenn sich einzelne Lieder mit Inhalt und Strophenform so eng an romanische Vorbilder anlehnen, dass sie als Kontrafakturen erkennbar werden.

Eine solche Ausgangslage ist etwa bei dem Lied *Nu enbeiz ich doch des trankes nie* des Dichters Bernger von Horheim gegeben.⁶⁴ Er ist 1196 in der Umgebung Philipps von Schwaben bezeugt und dürfte zu einer Gruppe adliger Dichter im Umkreis des Stauferhofs gehört haben, die sich alle an der romanischen Formkunst orientierten. Das Autorportrait des *Codex Manesse* (Nr. 55, Bl. 178r) zeigt Bernger mit seiner Minnedame; in der Geste der ineinander gelegten Hände deutet sich nach mittelalterlichem Rechtsbrauch ein Treuegelöbnis an.

63 Vgl. zu diesem Ansatz Jan-Dirk Müller: *Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19 (1994), S. 1-21. Wieder abgedruckt in: Ders.: *Minnesang und Literaturtheorie*. Hg. v. Ute von Bloh u.a. Tübingen 2001, S. 107-128, bes. S. 110: »Die Übereinstimmung der im Lied aufgerufenen mit der gemeinsam erfahrenen Situation und die Übereinstimmung der dort genannten mit den hier und jetzt anwesenden Interaktionspartnern muss nicht tatsächlich gegeben sein, doch muss sie das Lied als möglich unterstellen, damit seine deiktischen Gesten funktionieren.« Ähnlich Ders.: *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späteren Minnesang*. In: Michael Schilling, Peter Strohschneider (Hg.): *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*. Heidelberg 1996 (Germanisch-Romanische Monatsschrift; Beiheft 13), S. 43-74. Wieder abgedruckt in: Ders.: *Minnesang und Literaturtheorie*, S. 177-208, vgl. hier bes. S. 184-186 (»Aufführungssituation und Deixis«).

64 Ausgabe: *Des Minnesangs Frühling*. Bd. 1: Texte [Anm. 51], S. 224f. Vgl. zum Autor Günther Schweikle: Bernger von Horheim. In: *VL* 1 (1978), Sp. 749-752.

Bei dem erwähnten Lied handelt es sich um die Kontrafaktur einer Kanzone des Chrétien de Troyes, an deren vierte Strophe *Onques du buvrage ne bui* sich Bernger in seiner ersten Strophe auch inhaltlich anlehnt.⁶⁵ Da zu Chrétien's Kanzone eine Melodie überliefert ist, kann man diese auch Berngers Text unterlegen.⁶⁶ Berngers Lied gehört dem Hohen Minnesang an, in dem die Dame unnahbar ist; der Minnesänger spricht nicht zu ihr, sondern über sie. Die Komplexität von Chrétien's Vorlage wird dabei kaum erreicht, allerdings führt Bernger in seiner Arbeit an dem romanischen Muster durchaus eigenständige Neuerungen ein.

Wie Chrétien beruft sich Bernger auf die mittelalterliche Tristansage⁶⁷ und setzt sich dabei von der magischen Wirkung des Minnetranks ab: *Onques du buvrage ne bui – Nu enbeiz ich doch des trankes nie –* ›Niemals habe ich von dem Trank gekostet‹, heisst es gleichermassen bei Chrétien wie bei Bernger. Dem Zwang der magischen Tristanliebe stellt Chrétien in seiner vierten Strophe die Kräfte von Herz und Willen, *fins cuers et bone volentez* (v. 31), gegenüber – es geht ihm dabei um eine Rationalisierung und Moralisierung der Liebe. Bei Bernger dagegen reduziert sich das Minnetrankmotiv auf einen Überbietungstopos: ›Noch herzlicher als Tristan Isolde‹, so der Sänger, ›liebe er seine Minnedame‹: *noch herzeclîcher minne ich sie/ danne er Îsalden* (v. 3f.). Wie Chrétien (v. 34) beruft sich Bernger auf die Augen als Einfallstor der Liebe, entwickelt daraus aber ein Motivgeflecht der Minnegefangenschaft und der Masslosigkeit, das sich so bei Chrétien nicht findet (v. 5-8). Am Schluss der ersten Strophe wird die Stimmung des Minnenden dann mit einer Einzigartigkeitshyperbel als zutiefst ›bekümmert‹ zusammengefasst: *sô kumberlîche gelebte ich noch nie* (v. 9).

Die zweite Strophe thematisiert demgegenüber die Beständigkeit bei ausbleibendem Minnelohn und betont damit ihrerseits jene Verstan-

65 Vgl. Volker Mertens: Intertristanisches – Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke. In: Johannes Janota (Hg.): Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis. Tübingen 1993 (Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik; 3), S. 37-55, bes. S. 38-49 (dort auch ein vollständiger Abdruck des Lieds von Chrétien mit deutscher Übersetzung).

66 Vgl. Des Minnesangs Frühling [Anm. 50]. Bd. 3: Kommentare. 3,1: Carl von Kraus: Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen. Leipzig 1939. Durch Register erschlossen u. um einen Literaturschlüssel erg. hg. v. Helmut Tervooren u. Hugo Moser. Stuttgart 1981, S. 255-258; 3,2: Carl von Kraus: Des Minnesangs Frühling. Anmerkungen. Nach Karl Lachmann, Moriz Haupt u. Friedrich Vogt neu bearb. v. Carl von Kraus. 30. Auflage Zürich 1950. Durch Register erschlossen u. um einen Literaturschlüssel erg. hg. v. Helmut Tervooren u. Hugo Moser. Stuttgart 1981, S. 443. Eine Einspielung bietet die CD des Ensembles I Ciarlatani: *Codex Manesse – Grosse Heidelberger Liederhandschrift*. Heidelberg 1996.

67 Zum Motiv im Tagelied des Marner oben, Anm. 48.

des- und Willensleistung, die Chrétien in den Begriffen *fins cuers* und *bone volentez* fasst: *doch vlîze ich mich alle tage,/ daz ich ir ein staetetz herze trage* (v. 6f.). Allerdings bindet Bernger, anders als Chrétien, die Beständigkeit an eine transzendente Grösse – Gott soll den Minnenden in der Absicht leiten, am Minnedienst festzuhalten: *nu wîse mich got an solhen sin,/ daz ich noch getuo, daz ir behage* (v. 8f.).

Die dritte Strophe schliesslich bezieht einige in Chrétiens Kanzone verstreute Gedanken über die rechte und falsche Minne unmittelbar auf den gesanglichen Vortrag des Minnenden. Frauendienst, so legen die Verse am Strophenbeginn nahe, konkretisiert sich hier im Minnesang: *Swer nû deheine vröide hât,/ des vingerzeige muoz ich sîn* (v. 1f.).

Der Fingerzeig, von dem hier die Rede ist, könnte sich auf Personen ausserhalb der am Vortrag teilhabenden Kommunikationsgemeinschaft beziehen. Aber sehr viel naheliegender ist es doch, dass sich der Sänger hier im Rahmen einer inszenierten Aufführungssituation, deren Realitätsgrad im Einzelnen näher zu bestimmen wäre, positioniert.

Das Paradoxon des Minnesangs besteht ja darin, dass der Vortrag – trotz der Klage des Minnenden – höfische Freude bereiten soll. Von dieser *vröide* scheint in Strophe 3, v. 1, die Rede zu sein. Offen bleibt dabei, ob der Inhaber dieser Freude Subjekt oder Objekt des in v. 2 erwähnten ›Fingerzeigs‹ ist. Der Vers *des vingerzeige muoz ich sîn* kann bedeuten, dass derjenige, der Freude besitzt, auf den Sänger mit Fingern zeigt. Dieser Vers könnte sich aber auch auf den Sänger beziehen, der auf den oder die Inhaber der Freude deutet. Die Freude ist dabei gleichermassen *contrarium* des in den vorausgehenden Strophen thematisierten Kummers wie Reaktion des Publikums auf den vorgetragenen Gesang. Auf diese Weise wird über die Mehrdeutigkeit des ›Fingerzeigs‹ regelrecht eine Interaktion zwischen Sänger und Publikum inszeniert, die sich im übrigen auch in den folgenden Versen fortsetzt:

swes herze in guoten gebiten stât,
die selben vorhte die sint mîn. (v. 3f.)

›wessen Herz in guter Hoffnung verhartt,
dessen Ängste sind auch meine.‹

Hier ist nun vom Herzen als Sitz der Gefühls- und Verstandeskkräfte jenes oder jener Adressaten die Rede, die über den ›Fingerzeig‹ in die Kommunikationssituation einbezogenen sind. Zugleich setzt sich die Dialektik von Kummer und Freude fort, da der Sprecher betont, dass die ›geduldige Hoffnung‹, welche diese Personengruppe auszeichnet, zugleich schon Gegenstand seiner Ängste sei. Damit wird die Gefähr-

dung dieser ›geduldigen Hoffnung‹, suggeriert, die stets in Kummer, den in den vorausgehenden Strophen artikulierten Gemütszustand des Sprechers, umschlagen kann.

Der in den Eingangsversen der dritten Strophe hergestellte Kontakt mit den Adressaten erfährt im folgenden Vers eine beinahe irritierende Wendung: *daz sî mir tuon ir nîden schîn!* (v. 5). Hier werden die Adressaten aufgefordert, ihre feindselige Gesinnung (*ir nîden*), offen zu zeigen. Die nicht ganz auflösbare Spannung dieses Verses könnte sich mindern, wenn man in Rechnung stellt, dass mit den über den ›Fingerzeig‹ in die Kommunikationssituation einbezogenen Adressaten ganz konkret Konkurrenten des Dichters gemeint sein könnten – seien es Konkurrenten im Bereich des volkssprachigen Minnesangs oder lateinischsprachige Dichter, die am Stauferhof gefördert wurden, oder aber jene Träger von Konkurrenzveranstaltungen, wie sie bei höfischen Festen die Turniere, akrobatischen Darbietungen, Tänze oder Festmahle darstellten. Der im Medium schriftlicher Aufzeichnung nur schwer verständliche Vers dürfte in der Pragmatik einer Aufführungssituation referenzialisierbar gewesen sein.

Auf die feindliche Gesinnung antwortet der Sprecher in den Schlussversen der Strophe, indem er an der eingenommenen Sängerrole festhält: Er thematisiert nun explizit sein *singen*, *klagen*, *trûren*, macht dieses selbstreflexiv in der eigenen Rede, im Vortrag präsent (v. 6f.). In freier Abwandlung einiger Verse aus Chrétiens Kanzone wendet sich der Sprecher zuletzt direkt an das Herz und gibt ihm die Schuld an seinem kummervollen Zustand: *herze, die schulde wâren dîn:/ du gaebe mir an sî den rât* (v. 8f.). Er positioniert sich dabei erneut als Trauernder inmitten jener Adressaten, die über den zu Beginn der Strophe thematisierten Fingerzeig (v. 2) in die Kommunikationssituation einbezogen werden. Zumindest anspielungsweise dürfte in der Anrede an das Herz auch das Herz derjenigen gemeint sein, die, wie es dort heisst, *in guoten gebiten*, ›in guter Hoffnung‹ stehen (v. 3).

Dem lokalen Zeigegestus entspricht im übrigen eine temporale Deixis, die sich an prominenten Stellen des Lieds in dem Adverb *nu* artikuliert (Strophe 1, v. 1; Strophe 2, v. 8; Strophe 3, v. 1). Sie kann im Vortrag zu einer pragmatischen Vergegenwärtigung der Sprechsituation genutzt werden. Das Beispiel zeigt, wie sich aus den im *Codex Manesse* aufgezeichneten Liedern Indizien für eine Aufführungssituation gewinnen lassen – eine Aufführungssituation, die hier nicht empirisch – wie etwa bei den mutmasslichen Entstehungskontexten von Walthers *Reichston* – zu verstehen wäre, sondern die vielmehr den überlieferten Texten als ästhetische Kategorie eingeschrieben ist.

Die in Liedern der höfischen Zeit wie jenen des Bernger von Horheim dokumentierte Präsenz des Frauendienstes im Minnesang ist nun in der zeitgleich mit der Anfertigung des *Codex Manesse* entstehenden Minnedichtung nicht mehr recht greifbar. Dies zeigt sich an den Liedern des Johannes Hadlaub, die ja ihrerseits auf Vorstufen der Liederhandschrift anzuspielden scheinen. Zwar beschreibt Hadlaub einen Kreis von Adligen und Patriziern, der offensichtlich den Nachvollzug älterer Minnesangstraditionen auch in gesellschaftlichen Ritualen praktizierte. Der Vollzug *edlen sanges* gilt dabei als Ausdruck *edler sinne*, deren Sitz ähnlich wie im Hohen Minnesang das Herz ist:⁶⁸

Swem ist mit edlem sange wol,
des herze ist vol gar edler sinne (III,3, v. 1f.),⁶⁹

lautet ein Verspaar bei Hadlaub, das in seiner syntaktischen Struktur wie ein Echo auf den Beginn der dritten Bernger-Strophe tönt.

Doch gestaltet Hadlaub den Minnedienst als Rückschau, erzählt davon im epischen Präteritum. Dies gilt auch für jene beiden Szenen, die im Autorportrait des *Codex Manesse* festgehalten sind (Nr. 122, Bl. 371r). Die Darstellungen dieses Doppelbilds beziehen sich auf Momente der Minnewerbung, die in den Liedern gestaltet werden: In der unteren Bildhälfte heftet der als Pilger verkleidete Dichter verstohlen einen Liebesbrief ans Gewand der Dame. Die obere Bildhälfte zeigt, wie der Dichter bei einem ersten Treffen, das durch die Vermittlung *hoher herren* zustande kommt, einen Schwächeanfall erleidet. Angehörige der vornehmen Gesellschaft sind Zeugen dieser Szene. In Hadlaubs Liedern werden sie namentlich genannt. Der exklusive Kreis um Rüdiger Manesse ist hier nicht nur, wie das Publikum der höfischen Zeit, Adressat der Minnelieder, sondern wird vielmehr zum Mitspieler, ja Arrangeur der beschriebenen Minnehandlung. Diese Handlung aber erscheint nicht nur in hohem Masse nachgestellt und künstlich, sie wird in der Rede des Dichters auch als erinnerte Retrospektive referiert. Die inszenierte Präsenz des Minnesangs der höfischen Zeit ist damit einer historisierenden Perspektive gewichen.

Die ›Aura der Autorschaft‹, welche die Textcorpora der *Manessischen Liederhandschrift* umgibt, könnte vor diesem Hintergrund beschreibbar werden. Die »Bürgschaft gelebter Realität«⁷⁰, welche diese Autorkonstruktionen leisten, ist keine originale, sondern eine aus Texten abgeleitete. Die in der Retrospektive gestalteten Minnehandlungen

68 Vgl. Müller: Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung [Anm. 63], S. 203.

69 Johannes Hadlaub: *Lieder und Leichs*. Hg. v. Rena Leppin [Anm. 1], S. 38.

70 Vgl. oben, S. 83 mit Anm. 32.

der Hadlaubschen Gedichte ebenso wie die im *Codex Manesse* fassbaren Autorkonkretisationen sind nur möglich im Rekurs auf eine wirkmächtige literarische Tradition, im Rekurs auf einen komplexen Prozess von Verschriftlichungsvorgängen. Letztere sind fassbar in den erschliessbaren Vorstufen der Liederhandschriften ABC, in Konservierungsformen wie den erwähnten Spruchrollen sowie in Aufzeichnungsweisen, die der *Codex Manesse* mit Autorenportraits wie jenem Reinmars von Zweter zur Darstellung bringt. Sie bezeugen die Reproduktion einer in semioralen Kontexten entstandenen Dichtung im Medium der Schriftlichkeit.

Gegenüber dem ›Hier‹ und ›Jetzt‹ einer Aufführungssituation muss eine solche Reproduktion notwendig sekundär bleiben. Im Anschluss an das medienästhetische Aura-Konzept, das Walter Benjamin in seinen Schriften zur *Geschichte der Photographie* und zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* entwickelt hat, könnte man der Aufführungssituation den Status einer originalen Aura zuschreiben, die nach Benjamin in der Einmaligkeit von Kult und Ritual verwurzelt ist.⁷¹ Der Verfall der Aura, den Benjamin in Reproduktionstechniken wie der Photographie konstatiert, aber wäre bis zu einem gewissen Grad mit den Verschriftlichungsvorgängen im Bereich der mittelalterlichen Lyrik vergleichbar. Am Beispiel der frühen Photographie versucht Benjamin zu zeigen, dass Massnahmen wie die Retouche dazu genutzt wurden, eine im Zuge der technischen Reproduktion verlorengegangene Aura wieder herzustellen. Dieses Vortäuschen einer Pseudo-Aura wäre – wenngleich unter ganz anderen medialen Voraussetzungen – auch in den historisierenden Liedern Hadlaubs und in den Autorbildern des *Codex Manesse* auszumachen. Sie dienen letztlich dazu, die um 1300 nicht mehr einholbare Präsenz der Sänger in den Aufführungsritualen einer semi-oralen Gesellschaft zu kompensieren.

Die ›Aura der Autorschaft‹ im *Codex Manesse* wäre auf diese Weise ein Surrogat jener körperlichen Präsenz, die den Sänger zum Garanten seines Textes macht. Wie das Beispiel Berngers zeigt, wird diese Präsenz freilich auch in den Liedern der höfischen Zeit durch textuelle und intertextuelle Verfahren hergestellt, ja inszeniert. Die ›Aura der Autorschaft‹ ist also bereits in dieser Phase eine vermittelte, ja konstruierte.

71 Vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), abgedruckt in: Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*. Mit einem Nachwort von Detlev Schöttker. Frankfurt a.M. 2002, S. 300-324; Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936/39), abgedruckt ebd., S. 351-383. Vgl. zu Benjamins *Aura*-Begriff auch Josef Fülkäs: *Aura*. In: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*. 2 Bde. Frankfurt a.M. 2000, Bd. 1, S. 95-146.

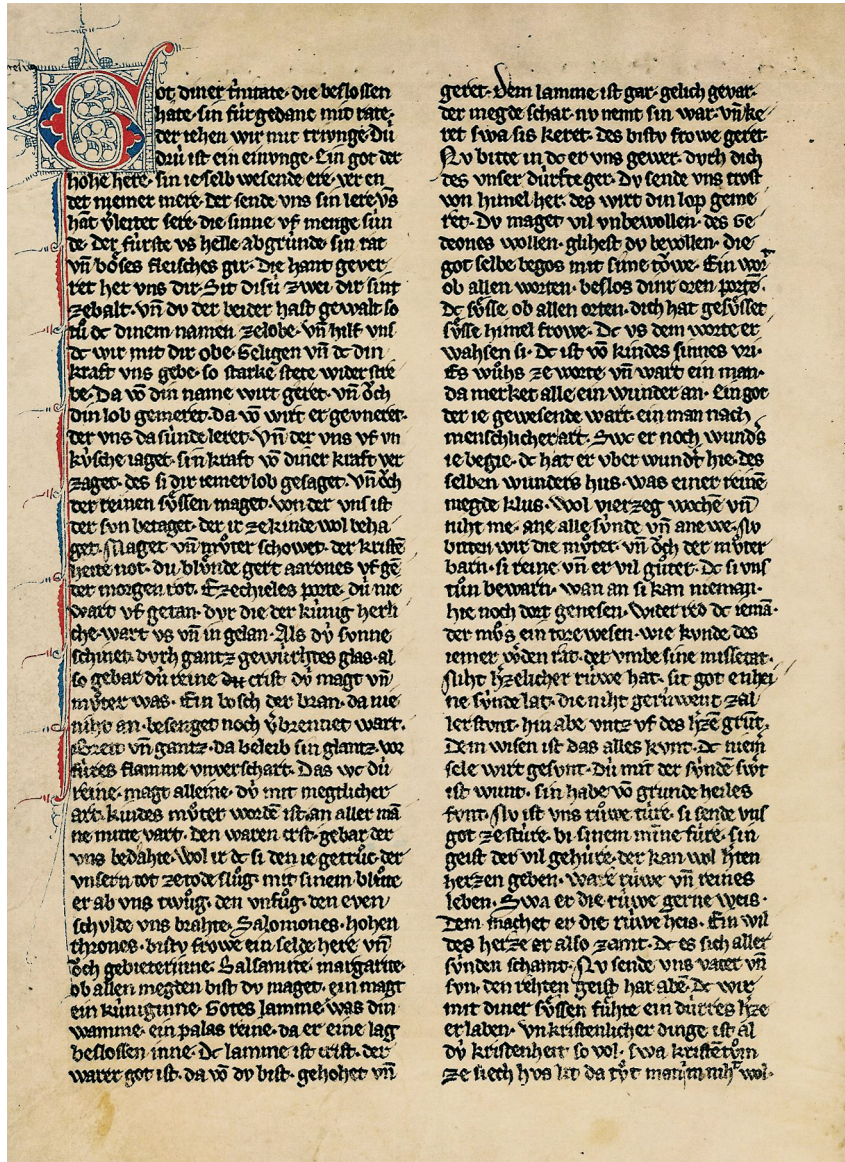


Abb. 14: Manessische Liederhandschrift (Codex Manesse).
Heidelberg, Universitätsbibliothek
Cod. Pal. Germ. 848, Bl. 124v (Beginn von Walthers *Leich*).



Abb. 15: *Manessische Liederhandschrift (Codex Manesse)*.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, Bl. 13r
(Portrait des Markgrafen Otto von Brandenburg [Nr. 6]).



Abb. 16: Schloss Pommersfelden, Schönbornsche Bibliothek, Ms. 215, Bl. 162r
(Portrait des Alanus ab Insulis). Quelle: Michael Stolz, Artes-liberales-Zyklen.
Formationen des Wissens im Mittelalter. 2 Bde. Tübingen/ Basel 2004
(Bibliotheca Germanica; 47), Bd. 2, Abb. 33.



Abb. 17: *Manessische Liederhandschrift (Codex Manesse)*.
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. Germ. 848, Bl. 349r
(Portrait des Marner [Nr. 116]).



Abb. 18: Nürnberg, Landeskirchliches Archiv
der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern,
Fenitzer Nr. 415 (Kalenderseite zum Monat Januar).

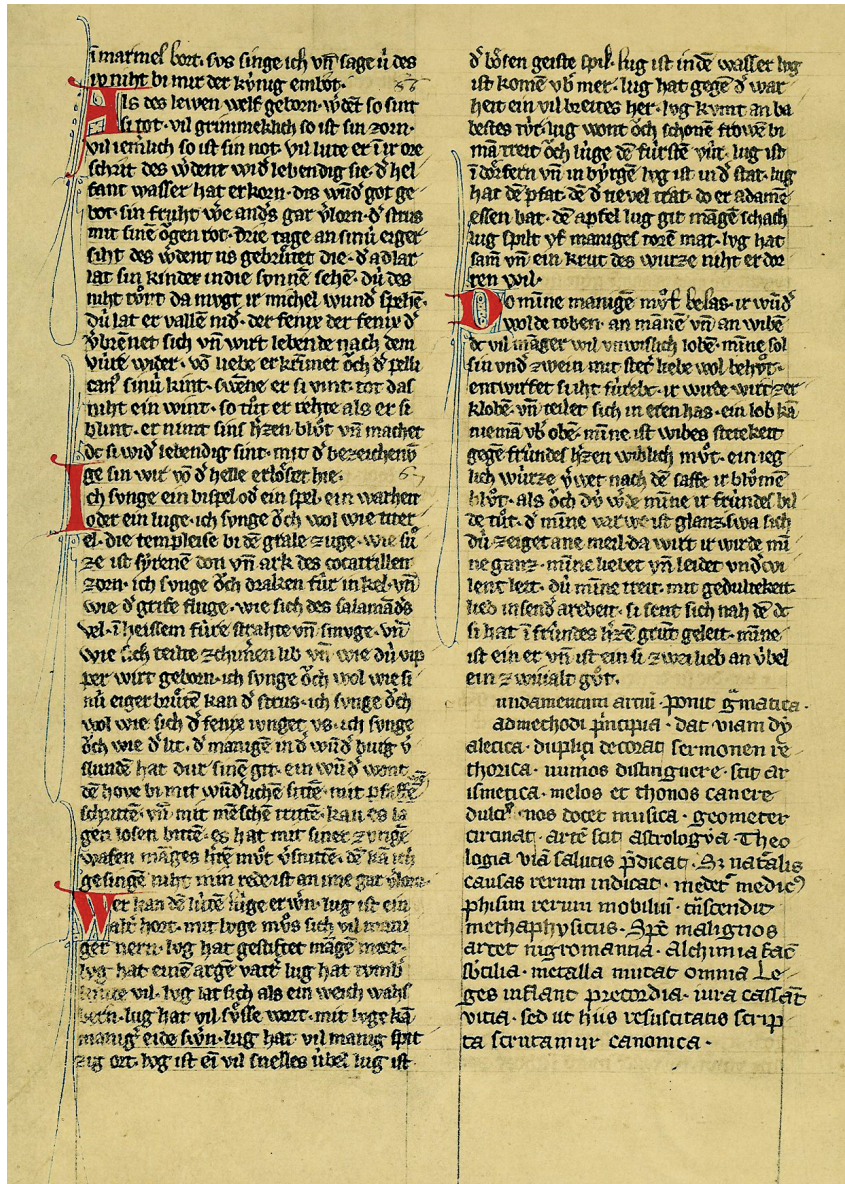


Abb. 19: Manessische Liederhandschrift (Codex Manesse).
Heidelberg, Universitätsbibliothek
Cod. Pal. Germ. 848, Bl. 354v (Ende des Marner-Corpus).

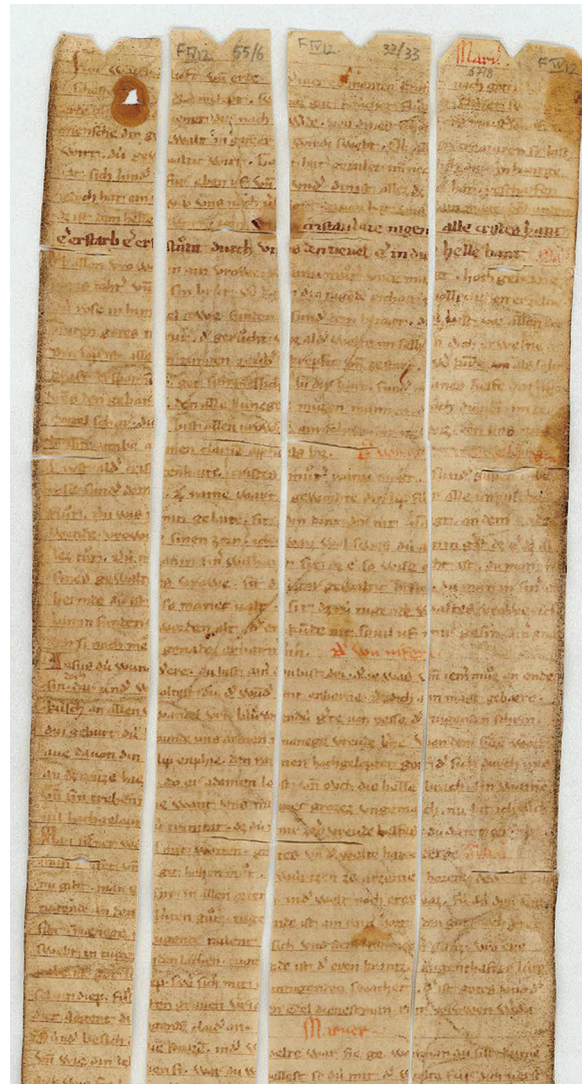


Abb. 20: Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, N I 6, Nr. 50 (Recto-Seite der Rolle mit Spruchdichtungen des Marner, Ausschnitt).